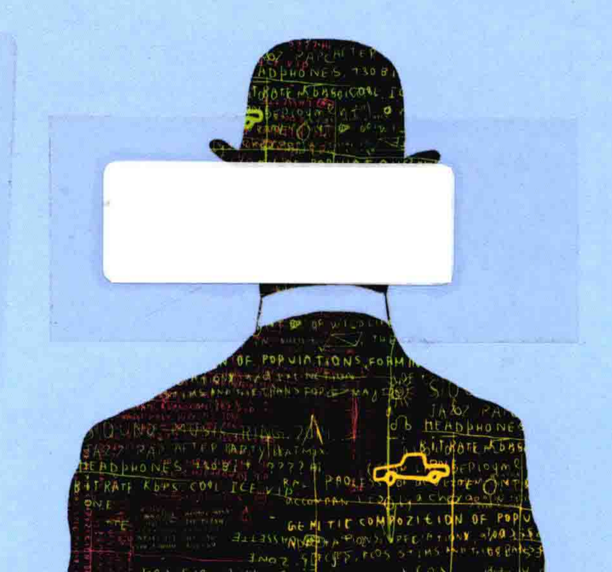
小说课

[壹]

折磨读者的秘密

许荣哲●著



小说课 [壹]

折磨读者的秘密

许荣哲●著

中信出版集团·CHINACITICPRESS·北京

图书在版编目（CIP）数据

小说课. I，折磨读者的秘密 / 许荣哲著. —北京：
中信出版社，2016.2（2016. 7重印）
ISBN 978-7-5086-5666-3

I. ① 小… II. ① 许… III. ① 小说－文学欣赏－世界
IV. ① I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 268173 号

本书中文简体版由国语日报社授权中信出版集团股份有限公司在中国大陆地区独家出版发行

小说课 I：折磨读者的秘密

著　　者：许荣哲
策划推广：中信出版社（China CITIC Press）
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲 4 号富盛大厦 2 座　邮编　100029）
（CITIC Publishing Group）
承 印 者：北京诚信伟业印刷有限公司

开　　本：880mm×1230mm　1/32　　印　　张：8.25　　字　　数：58 千字
版　　次：2016 年 2 月第 1 版　　印　　次：2016 年 7 月第 6 次印刷
广告经营许可证：京朝工商广字第 8087 号
书　　号：ISBN 978-7-5086-5666-3/I・723
定　　价：38.00 元

版权所有・侵权必究
凡购本社图书，如有缺页、倒页、脱页，由发行公司负责退换。
服务热线：010-84849555　　服务传真：010-84849000
投稿邮箱：author@citicpub.com

自序

折磨读者的秘密

我喜欢玩解谜的游戏。

> 举个例子：十二袋金币之中，只有一袋是伪币，真币每一枚重十克，伪币重九克。请问最少必须秤几次，才能找出哪一袋是伪币？（出自漫画书《金田一少年之事件簿》）

答案是“一次”。

不给读者答案是一种折磨。

给读者答案，却不告诉他到底是怎么算出来的，是另一种折磨。

不过说真的，上面的解答真的不重要，因为它是数学，这是一本关于小说创作的专书，所以我想跟你分享

的是有关“文学的谜”（我想你已经开始遭受折磨了）。

文学的谜有很多种不同的样貌，其中一个长成这样：

丈夫和妻子到湖畔露营，在宁静美好的氛围下，丈夫向妻子坦白，他爱上了另一个女人，但问题是他并没有因此而少爱妻子一些，他还是像以前那样深爱着妻子。当时，妻子没有多说什么，那一晚他们依然同床而眠，一切似乎跟以前一样，他们还是人人称羡的爱侣。隔天清晨，丈夫起床，发现妻子不见了，他里里外外找了好几遍，最后在湖里发现了妻子的尸体。故事最后，包括丈夫在内，没有人知道妻子究竟是死于意外，还是投湖自杀。（出自电影《幸福》）

马尔克斯说得极好，每篇好小说都是这个世界的一个谜。

有了谜，就带来了折磨。

然而就像一开始的那道数学谜题一样，折磨通常不止一种。

聪慧的读者选择好的折磨，平庸的读者选择坏的折磨。

平庸的读者像检察官，他把所有的心力，都集中

在找出正确答案上。对他而言，“真相”最重要。然而聪慧的读者在意的不是正确答案，他在意的是哪一项选择，才能呈现出人性的复杂度。

死于意外？还是投湖自杀？哪一种选择更具有深度？（折磨持续中。）

选定之后，下一步就是解谜了。文学的谜千奇百怪，所以解法也五花八门，现在我来示范其中一种，姑且称之为“比例式”的解法。

文学里，最常被拿来设谜的基本元素叫譬喻，下面先帮大家复习一下：何谓譬喻。

譬喻：利用两件事物的相似点，用彼方来说明此方。例如用莲花譬喻君子，因为两者同样出淤泥而不染。

数学里，有一样东西非常神似譬喻，那就是“比例式”。别看到数学就慌，比例式很简单，我们中学就学过了（我知道你对数学有阴影）。举个例子，1 ∶ 2=3 ∶ 6 就是比例式，够简单吧。现在，我们就用数学的比例式，来解文学的譬喻之谜，以陈黎《小宇宙》的现代俳句为例。

一颗痣因肉体的白
成为一座岛：我想念
你衣服里波光万顷的海

看完这首俳句之后，有感觉吗？如果有，试着把你的感受说出来。“嗯……啊……就是那个、这个……”事实上，的确不容易，我曾对不同学生做过多次实验，他们常常对文学有感觉，却说不出个所以然来。

然而，只要丢给他们一个简单的比例式，如前面提到的 1∶2=3∶6，他们便能轻易地穿透迷雾，看穿俳句里究竟藏了些什么东西。

痣：肉体（身体）= 岛：海

作者利用譬喻的手法，将痣和身体、岛和海，两组相似的事物，巧妙地联结在一块儿，创造出这首俳句。

有了比例式的暗示之后，大部分人便能轻易理解，俳句的重点在最后一句。从身体与海之间的对应关系，可以轻易推出“我想念你衣服里波光万顷的海”其实暗示了“我想念你的身体”。

当然啦，如果纯粹用数学（或逻辑）来解读文学作品，那么就太小看文学了，用一句《灌篮高手》里樱木

花道的名言：左手只是辅助。

然而，正因为有了比例式的辅助，我们才得以继续往下走，看穿比“我想念你的身体”更重要的事。

因为作者加进了岛与海的譬喻，于是这首俳句瞬间从“痣→身体”的小情小爱，变成“痣→海”（痣→身体→岛→海）的丰饶之海。两者之间，不管是大小规模、精神层次，还是情感的丰沛度，皆不可同日而语。

是的，理性的思维只是辅助，但有了这样的辅助，你便能轻易地看得更高、更远、更澄澈，而不再只是盲人摸象。

聪慧的读者，现在就让我们开始接受折磨，并且试着解谜吧！一遍、两遍、三遍之后，你就会慢慢变成创作者，最后换成你出谜，折磨下一位读者。

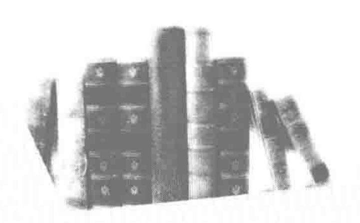
最后：别再想那道数学难题了，你想成为的……应该是小说家吧！

目录

1.

|人物|

无边无际的那个人



宫曰："知而故杀，大不义也！"

操曰："宁教我负天下人，休教天下人负我。"

——罗贯中《三国演义》



大作家 C：“现在的年轻人啊，都不会写作，他们写的小说千篇一律都是‘两个面貌模糊的人在一个空旷的地方对话’。”

当时还是个小说新手的我冷汗直冒，心想那不是我吗？

后来我就根据这句话里的三个关键字：面貌、场景、对话，回家把以前写的烂小说统统拿出来修改。从此，我的小说开始离地起飞了。

正因如此，小说的入门课，我都会从这三个基本元素开始谈起。

第一节课就让我们先来聊一聊小说人物的面貌吧！

每次我问学生，一提到“面貌”你们会想到什么时，几乎没有一次例外，大家的答案都是“长相”，但当我再追问还有没有其他答案时，同样也没有一次例外，大家都会补上“性格”。

但问题是……如果我没有追问呢？性格是不是就被忽略了？

事实上，小说创作时，性格比长相更重要，但绝大多数人只看到外在面貌，而看不见内在面貌。

现在我们就把面貌分成内外两种，一是外在面貌（长相），一是内在面貌（性格），并举《三国演义》里的关羽和曹操为例说明。

外在面貌（长相），以关羽为例：

一提到关公，大家绝不可能把他跟其他人搞混，因为罗贯中是这样描写他的："身长九尺，髯长两尺；面如重枣，唇若涂脂；丹凤眼，卧蚕眉；手持青龙偃月刀，胯骑赤兔胭脂马：相貌堂堂，威风凛凛。"

经罗贯中这么一刻画，从此关羽的外在面貌明确而单一，因此你绝不可能叫曾志伟来扮演关羽。

内在面貌（性格），以曹操为例：

那曹操呢？一提起他，你会想到什么？

《三国演义》里，曹操出场不久，就因为刺杀董卓失败，和谋士陈宫逃到他父亲的结义兄弟吕伯奢家里。吕伯奢为了款待曹操特地到隔壁村子买酒，这时，天性多疑的曹操听到后院有磨刀的声音，而且还有人说"先

把他绑起来，然后再杀”。曹操一听，决定先下手为强，冲出去见人就杀，直到杀光吕伯奢家人之后，才看到厨房里绑着一头活猪。

陈宫埋怨曹操没搞清楚状况就乱杀人，曹操回道，人都杀了，说什么都没用了，我们快走吧。然而半路上，曹操遇到买酒回来的吕伯奢了。

吕伯奢不知内情，还热情挽留曹操，曹操当然只能极力婉拒。

正当曹操和吕伯奢分手，各自前行不久之后，曹操突然转头朝吕伯奢而去，并且大叫一声：“看！那边来的人是谁？”然后一刀把吕伯奢杀了。

一旁的陈宫见了，惊骇不已：“刚才杀人是误会，现在你为什么又杀人？”

曹操解释，吕伯奢回去见到家人被杀，一定会带人追上来，到时候我们就逃不了了。最后曹操还补上一句：“宁教我负天下人，休教天下人负我。”

正是这一句话，把曹操的内心面貌刻画出来了。

注意！这句话指涉的不只是此刻杀害吕伯奢一家人这件事而已，而是从今以后，曹操所有可能犯下的“恶”。

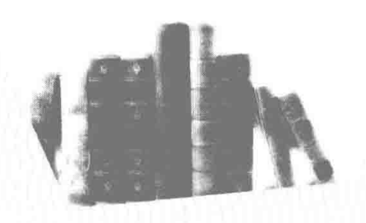
从此，在读者心目中，曹操不只多疑，不只自私，不只奸诈……还多了那么一点微微的恐怖感——他随时都有可能干出让读者吓破胆的坏事——这一点是外在面貌无论如何都刻画不出来的。

因此在我的创作观里，内在面貌比外在面貌重要千百倍，因为内在面貌（我习惯称之为“内心景观”）才能提供给读者无边无际的想象，以及挥之不去的恐怖惊吓。

2.

|场景|

每一间星巴克都长得不一样



您得弹断一千根琴弦才能去抓那服药，吃了药您就能看见东西了。

——史铁生《命若琴弦》



试着回想一下，你什么时候活在一个空无一物、仿若外太空的地方？如果没有，那凭什么让你的小说人物活在那样的空间里？

小说初写者常常不自觉地把场景忽略掉，或者仅仅只用“图书馆”或“星巴克”几个字就把场景打发掉（事实上每一间图书馆或星巴克都长得不一样），之所以如此，我大胆猜测，那是因为在过往的阅读经验里，人们曾经被人物、对话、情节感动过，但就是从来没有被场景感动过。

场景当然可以感动人，以大陆作家史铁生的小说《命若琴弦》为例，主角是浪迹天涯、弹三弦琴、说书维生、一老一少的两个瞎子。故事一开始，两个瞎子一前一后走在莽莽苍苍的群山之中：“方圆几百上千里的这片大山中，峰峦叠嶂，沟壑纵横，人烟稀疏，走一天才能见一片开阔地，有几个村落。荒草丛中随时会飞起

一对山鸡，跳出一只野兔、狐狸，或者其他小野兽。山谷中常有鹞鹰盘旋……”

初看这个场景真的一点也不特别，似乎“荒凉”两个字就可以简单带过。别急，我们继续往下看，但在往下看之前，请先记下这句话：这篇小说的场景是有对照组的。

这一天，老瞎子弹断了他人生中的第一千根琴弦。他兴奋极了，因为他的师父（也是个瞎子）曾告诉他，只要弹断一千根琴弦，就可以凿开琴槽，拿出里面的药方，然后带着一千根琴弦（当药引子），到药铺抓药，到时候就可以重见光明了。

老瞎子活了一辈子，心心念念就是弹断一千根琴弦重见光明这件事，如果没有这个希望撑着，他早就活不下去了。

然而当老瞎子拿着药方到镇上的药铺抓药时，所有的人都告诉他，药方上一个字也没有，这时候他才赫然明白，这一切都是他师父为了让当时还是个孩子的他有一个生存的目标才这样骗他的。

老瞎子回来之后告诉小瞎子，他记错了，他师父说要重见光明，必须弹断一千两百根琴弦，而不是一千根。老瞎子之所以这么说，是因为他的师父曾说过类似的话：

要重见光明，必须弹断一千根琴弦，而不是八百根。

他们的目的都是为了让小瞎子一辈子不停地弹下去，就像琴弦必须两端拉紧才能弹出声音，人生也一样，一端是追求，一端是目的，唯有两端拉紧了，才能活出意义。这正是《命若琴弦》这篇小说的题旨。

故事最后，两个瞎子离开村落，来到另一个群山之中："这地方偏僻荒凉，群山不断。荒草丛中随时会飞起一对山鸡，跳出一只野兔、狐狸，或者其他小野兽，山谷中鹞鹰在盘旋……"

注意到没有，此处的场景居然和一开始的场景几乎一模一样，甚至到了重复的地步，但读者这时的心情已经和当初看到这个场景时的心情完全不一样了，当时的场景不过是个场景，而现在的场景，则象征了两个瞎子的人生：重复、轮回。

所以我先前才说，这篇小说的场景是有对照组的。

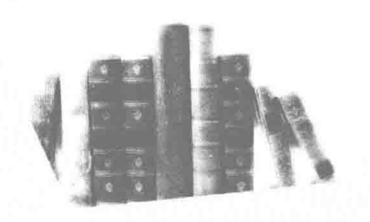
虽然场景是被动的、沉默的，无法跳出来大声疾呼，但聪明的小说家却懂得利用它来说一个不断重复、轮回的悲伤故事，沉默的场景一样可以感动人。

"情景交融"虽然是一句老话，但请记住它同时也是一句好话。

3.

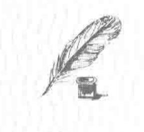
|对话|

除了水面上还有水面下的对话



那就求你，求你，求你，求你，求求你，求求你，求求你，不要再说了，好吗？

——海明威《白象似的群山》



依我估计，60% 的人把小说对话当成“日常对话”，平常怎么说，对话就怎么写。

30% 的人把对话简化成“推动情节”的工具。

例如,A：“你要去哪里？”B：“台北一〇一大楼。”然后开始写 B 动身前往台北一〇一大楼的过程。又例如，C：“你怎么了？”D：“我心情超不爽的。”然后开始写 D 心情不好之后，如何如何。

恐怕只有不到 10% 的人知道，对话除了拿来当廉价的“日常对话”、“推动情节”之外，还可以用来代替小说里的描写、叙述、甚至议论、说明……

下面我们就来看一看作家如何使用对话，以擅长描写对话的小说家海明威的《白象似的群山》为例。

故事很简单，开头第一段就把场景、角色、目的全都交代清楚了。

河谷旁，有一对男女在一间户外的小酒馆等火车，

火车40分钟后才会到。从他们所在的地方望去，是一大片连绵起伏的白色山峦。

第一段写完之后，剩下的篇幅几乎全都是对话。对话的内容围绕在同一个主题上：男主角希望女主角堕胎。

试着想一想，如果堕胎这件事发生在现实生活中，那么男女双方肯定吵翻天，但海明威笔下男女主角的争执，是在水面底下发生的，所以如果读者不把耳朵贴近水面，那么大概什么也听不到。

以下面这一段对话为例：

> 女主角望着远方连绵的白色群山，若有似无地说："那些山看起来像一群白象。"
>
> 男："我从来没有看过什么白象。"
>
> 女："你是不会看过的。"
>
> 男："我也许看过，你有什么证据说我不曾见过？"

小说家海明威之所以擅长写对话，和他所服膺的"冰山理论"有着密切的关系。所谓"冰山理论"意指冰山的密度比海水小，所以水面上看得见的冰山只有

1/8，其余 7/8 全部潜藏在水面之下。

这么说，读者应该稍稍能够理解为什么这四句对话如此难解了。

让我试着讲解一下：前两句对话是现实，女主角感性地说出她心里的感觉，但男主角却以几近科学的态度回应女主角。这时，女主角因为堕胎一事心里不好受，于是话中有话地说“你是不会看过的”，其实她心里真正的意思是“为什么你永远不懂我”，然而男主角却只捕捉到字面上的意思，而且还以一种几近孩子气的强辩口吻反驳女主角。

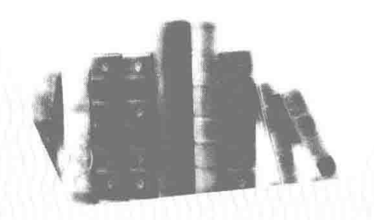
上面这几句对话，表面上看起来好像什么都没说，实际上它已经把男女双方对堕胎这件事的感受全都说明白了，甚至还把女主角的细腻、男主角的孩子气，一览无余地全都描写出来了。

所以，使用对话之前，请记得先提醒自己，对话不是水龙头，不要一开，就流了满满一地。请试着用最少的字数，写出一座“除了水面上还有水面下”的冰山。

4.

|开场|

全世界最好的小说开头



东西自有它们的生命，只要唤醒它们的灵魂就行了。

——加西亚·马尔克斯《百年孤独》



如果有人举办“全世界最好的小说开头”票选，那我肯定把票投给《百年孤独》。它的开头是这么写的：“许多年后，当奥雷连诺上校面对行刑枪队时，他便会想起他父亲带他去找冰块的那个遥远的下午。”

《百年孤独》的作者是著名的魔幻现实主义大家加西亚·马尔克斯，内容梗概如下：老布恩迪亚年轻时，带着他的部下翻山越岭，来到了蛮荒野地马孔多，随后在此定居，开枝散叶，然而却因种种缘故，到最后整个家族六代人（包括马孔多村）灰飞烟灭，甚至从人类的记忆中消失。

小说里最重要的主角并不是布恩迪亚家族的源头、老布恩迪亚，而是他的二儿子、布恩迪亚上校，小说开头叙述的就是他。

这个小说开头之所以好，有两个原因，一个是表层的，一个是内里的。

先来谈一谈表层，当我们翻开《百年孤独》，读到小说的第一个字时，读者一下子从自己的时空跳到小说里的时空。继续往下，读完“许多年后”四个字，读者随即被带往小说的未来，那时布恩迪亚上校正面对行刑枪队，也就是正要被枪决。面临生死关头的布恩迪亚上校这时想起了他父亲带他去找冰块的那个遥远的下午，“想起”两个字一出现，读者又急急地往回奔跑，越过小说的当下，继续向前奔跑，来到了小说的过去，那时布恩迪亚上校还是个孩子，他正跟着父亲和哥哥一起去吉普赛人的帐篷里看冰块。

看出来了吗？开头一小段话，速写素描似的，一下子就把主人公布恩迪亚上校前后数十年的生命轮廓描绘出来了。小说家技巧高超，像时间的魔术师，一出场就令人目眩神迷，因此不少初写者竞相模仿起这一段经典的开头，于是出现了一堆类似的句子，如“××年后，某某某某如何如何时，他会想起××年前，这样那样的一段往事”。

如果你把《百年孤独》的开头看成撒亮片、喷彩带的小说炫技，那就大错特错了。前面说过了，这个开头除了表层的好，还有内里的好。事实上，小说家一开场

就如做龙须糖一般，拉出布恩迪亚上校的生命轴线，目的是为了标志出他生命中最重要的两件事：面对行刑枪队、找冰块。

“面对行刑枪队”重要，可以理解，但“找冰块”哪里重要了？别急，听我慢慢道来。

布恩迪亚上校一生历经 32 次革命失败，到了九十几岁仍嚷着要武装他的 17 个私生子推翻政府。这样的一个人会走向“面对行刑枪队”之路（革命失败，差点被枪毙），不难理解，一切都是因为性格。

布恩迪亚上校的性格其实早在童年时就显露出来了。事情是这样的，那一年布恩迪亚上校还是个孩子，他的父亲带着他和哥哥花钱买门票到吉普赛人的帐篷里，看一样神奇的东西——冒着白烟、巨大而透明的冰块。父亲要两个儿子摸一摸冰块，感受一下这个看起来像世界上最大的钻石的怪东西。面对从未见过、冒着不明白烟、充满未知凶险的冰块，哥哥退缩了，但布恩迪亚上校却勇敢地伸出手，迎向前去，“好烫呀！”他惊异地叫着。

看似不起眼的一件童年往事，成功地描绘出布恩迪亚上校的性格，勇敢坚毅，无惧任何凶险与权威；正

是这样的性格，引领着布恩迪亚上校走向后来的革命之路。

触摸冰块是布恩迪亚上校的性格，而面对行刑枪队则是他的命运，一个极小，一个极大，极小在时间的长河里慢慢引发了极大。开头一小段文字，已经为“性格决定命运”（在创作中，这句话的重要性大约等同于物理界的牛顿的“万有引力定律”）做了史上最简单，却最传神的诠释。

5.

|性格|

性格决定命运



他决定不能单凭幻象或是幽灵的话行事。

那也许是出于一时的错觉，他一定要找到更确实的证据。

——莎士比亚《哈姆雷特》



有一种说法是这样的，当小说写到三分之一处时，小说就会脱离作家的手，自己接力写下去。这种说法会不会太不可思议？

一点也不！不过精确一点的说法应该是，当小说人物的性格确立之后，那么他便脱离了作家的掌控，拥有了自己的意志。从此，无论前方有多少条路，他都知道自己应该选择哪一条。

所以重点不在三分之一处，那只是一种笼统的说法，重点在于何时你才能把人物的性格刻画出来，让他走自己的路，也就是人物的性格决定了人物的命运，而不是小说家决定了人物的命运。

举个简单的例子，有个出租车司机开着车，突然“砰”的一声，撞到东西了，他不由分说，就从后座抽出铝棒，气冲冲地下车，准备找人理论，不过绕着车子转了一圈之后，只看到凹陷的引擎盖，以及一根半倒的

电线杆，这时他才悻悻然地回到车子上。

简单几笔素描，就把一个暴躁、鲁莽的人物性格栩栩如生地描绘出来了。

或许，有人会觉得上面的小人物距离“性格决定命运”也未免太遥远了，虽然人物性格活灵活现，但日常生活里大不了就是撞车，开张罚单，或挨一顿揍，把命运这么大的帽子扣在他的性格之上，也未免太过了。

没错，在现实人生中，“性格决定命运”这句话确实过于沉重、武断，我个人认为适用于这句话的人约略只有五成（其实已经相当高了），天赋、意外，以及其他的可能性占了一半；但在文学或戏剧里，这句话几乎成了定理，原因在于“戏剧性”。小说人物不是你的左邻右舍，过着日复一日的求学、恋爱、婚姻、工作，重复性高得吓人的公式化人生。为了戏剧性，小说人物大多处于一个扭曲、不协调，甚至凶险的环境里。

以莎士比亚四大悲剧之一的《哈姆雷特》为例，丹麦王子哈姆雷特的父王猝死，死因不明，随后叔叔自行宣布继承王位，并娶了皇后为妻。一连串令人疑惑的事，让人不得不怀疑这一切都是叔叔搞的鬼。哈姆雷特

的母亲改嫁当天，父亲的鬼魂现身，证实了他的猜测，父亲确实是被叔叔害死的。原本应该是个报仇雪恨的故事，却因为哈姆雷特优柔寡断的个性，而起了质变。哈姆雷特报起仇来，瞻前顾后，不干不脆，所以在整个复仇的过程中，他的个性成了最大的阻碍，虽然最后成功报了父仇，却赔上了自己和爱人的性命。

剧本里有一句非常著名的话："To be or not to be,that is the question." 做或不做（复仇）正是哈姆雷特的困扰，优柔寡断的性格带领着他在命运的十字路口上来来回回，直至无法挽回的悲剧发生。

事实上，优柔寡断并不是什么致命的性格，然而一旦置身于凶险的环境之中，原本不过是自作自受之类的小小倒霉事，就被放大成一桩无可挽回的悲剧。

"To be or not to be "，当小说人物面临命运的抉择时，性格便会自动跳出来，在前方引领，走向必然之路，一如下面这个著名的抉择。

赤壁之战大败之后，曹操如丧家之犬般逃到一个十字路口。眼前一条大路，一条小路，大路风平浪静，小路烽烟四起。如果是你，你会选择哪一条？"实中有虚，虚中有实。"曹操说完这句话之后，就信心满满地

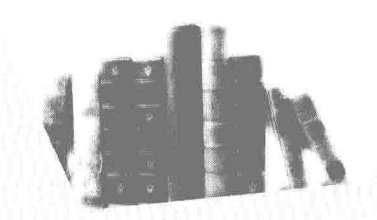
走进可疑的小路。小路上，关羽正坐在马背上，手持青龙偃月刀，等着因为性格如此，于是命运必然这般的到来。

从此，这条小路声名大噪，它的名字叫华容道。

6.

|形式|

小说的人类进化图



张三举起两只手反复看了又看，记起父亲活着的时候告诉过自己，一个冲床工到老了还有十根手指头是非常难得的。

想到这个张三就高兴起来了。

——陈村《一天》



拿出历史课本，翻开第一页，那是一幅“人类进化图”：人类从远古时代双手垂地的黑猩猩，慢慢变成人猿，然后越长越高、越站越直，最后终于长成和你我一个模样的现代人类。

这张人类进化图最大的特色，就是无视时间的存在。它把不同时期的人类，依序摆在同一个平面上，目的是为了让读者一目了然，“哇，原来人类是这么来的！”这种感觉很像有人拿熨斗，把不同厚度的人类时间烫平，然后一个一个揪出来，整齐地摆在一块儿。

小说有没有可能运用这种“人类进化图”的技巧，把时间一一烫平，让读者看了，一目了然地发出“哇，原来张三就是这样过了一生啊”？

当然可能！小说家陈村的短篇小说《一天》便运用了这样的技巧。

一大早，主人公张三就被母亲叫醒，因为从今天开

始，他就要到工厂当学徒赚钱养家了。然而都还没走到工厂，张三就突然告诉我们，他已经娶老婆了。开工不久，在工厂机器“哐当哐当”的运作声响下，张三又突然告诉我们，今天他收了一个学徒了。之后，张三的体力渐渐不行了。同样是今天，张三就要离开他工作了一辈子的工厂，他的徒弟们还帮他搞了个“光荣退休”的饯别会。

等一等，张三不是今天才第一天上工吗？怎么一天之间，张三就从少年，变成中年，最后变成了老年呢？他得了急急如律令的早衰怪病吗？

用一个比较简单的说法，那就是张三的“一天”等于 17 岁的早上加 40 岁的中午加 70 岁的老年。

作者怎么可以用一天的时间来写张三的一生呢？

察觉到了吗？因为张三的每一天都是重复的一天，所以张三的一生等于无数个并置的一天。每一天的早上、中午、晚上都是大同小异的，于是作者采用一天的形式，写张三的一生。

小说家用高超的“形式”技巧，把一个枯燥乏味的故事，变成了一篇绝妙的小说。就像大厨把一些平凡的食材，做成一桌令人惊艳的国宴一样。

除了“一天”这个绝妙的形式之外，作者同时采用了一种与这个故事非常相称的语言来说故事。举其中一个小段落为例：“张三小时候爬到路灯杆子上去过，张三的父亲知道了就打张三的屁股。张三现在长大了，不会再爬上去了。张三爬上去也没人打他屁股了。张三一想到自己被父亲打屁股，心里还是很想父亲的。”

这样的说故事方式，乍看之下，朴拙到有点可笑，明明一句话就可以讲完，作者却偏偏用一种前进五步后退三步，平板、无趣，且不断重复的醉酒方式来叙述，像极了某人的喃喃自语。然而正是这样的叙事语言，把“一天”的故事内容和表现形式，密密地缝合了起来。

这时敏锐的读者可能会问，难道为了符合故事的内容（无聊的人生），小说就非得这么一路无趣、枯燥地发展下去，直至结束吗？

当然不是！故事最后，小说家让退休的张三举起自己的双手看了又看，这时他记起了父亲活着的时候告诉过他的话，一个冲床工到老了还有十根手指头是非常难得的。想到这个张三就高兴起来了。

张三高兴了起来，读者却难过得流下了眼泪。

如果没有这个绝妙的结尾,《一天》仍是平凡的“一

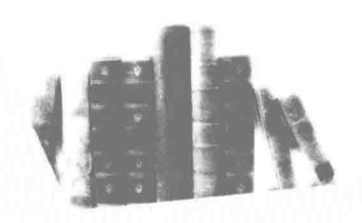
天”；但有了这个结尾，读者在阅读当下瞬间汹涌而上的情感，会全部倒流回去，把前面那些平凡无奇，像工厂机器一样冰冷、坚硬的人生叙述，全都温热、柔软起来。

人类进化图式的形式手法，将张三无趣的一生，打造成小说里非凡的一天。

7.

|故事|

偷矛盾与两难的贼



我爱看的是：事物危险的边缘。

诚实的小偷，软心肠的刺客，疑惧天道的无神论者。

——罗伯特·勃朗宁



诗人艾略特曾说："坏诗人用'借'的，好诗人用'偷'的。"

不要怀疑，在创作的世界里，"偷"比"借"好。因为借了，你得还回去；而偷了，东西就永远是你的了。

下面我们就来"偷"东西方最会说故事的小说家——格林和黄春明的创作法宝。

曾被诺贝尔文学奖提名21次，却始终与之无缘的英国小说家格雷厄姆·格林（Graham Greene）的墓碑上刻了这么一段话："我爱看的是：事物危险的边缘。诚实的小偷，软心肠的刺客，疑惧天道的无神论者。"（引自英国诗人罗伯特·勃朗宁的诗句）

注意到了没有，小偷 vs 诚实、刺客 vs 软心肠、无神论者 vs 疑惧天道，以上三句叙述有一个共通点，那就是"矛盾"。现在让我们重新整理一下：格林最爱看

的是事物危险的边缘，而所谓事物危险的边缘就是“矛盾”，也就是说，格林最爱矛盾。

试着想象一下，如果你的小说主角是个软心肠的刺客，那么他的工作就会和他的性格相互矛盾，于是已经够凶险的刺客任务，便会因为矛盾这个内在的敌人，而变得更凶险。

刺客越心软，任务就越凶险，小说也因此越精彩。所以深谙此道的小说家格林当然喜欢矛盾。

如果矛盾是内在的，藏在性格里。那什么是外在的？藏在环境（处境）里？

小说家黄春明曾说他有个念兹在兹的赛鸽故事始终没有写出来，内容梗概如下（我凭记忆写下来的）：

有个家伙养了好几年，足足有一两千只的鸽子，却始终养不出一只像样的、有能力可以赢得比赛的好鸽子。所以，他被其他同业讥笑为“落屎林”。有一年，落屎林的运气来了，他的鸽子歹竹出好笋，生了一只飞得很快的鸽子，他对这只鸽子寄予厚望，不断地训练它飞行，希望有一天能帮他雪耻。对待这只鸽子，落屎林简直就像对待儿子一样，疼爱极了。很快地，雪耻的一天来临了，落屎林派他最得意的鸽子去参加首奖一百万

元的赛鸽比赛。这一次比赛的飞行距离很长，最快也要一个星期的时间才飞得回来。随着七天的时间越来越逼近，落屎林越来越紧张。第七天早上，他照例到顶楼喂鸽子的时候，发现那只去参加比赛的鸽子居然出现在顶楼，它已经飞回来了。落屎林欣喜若狂，但因为比赛的终点是庙口，他的鸽子却因为经验不足而飞回家了。落屎林本想上前去把它捉下来，拿到庙口换奖金，但这只鸽子可能在长途飞行中受到了什么惊吓，落屎林一靠近，它就飞走，无论怎么哄怎么骗就是捉不到它，眼看下午就要到了，其他鸽子就要飞回来了……最后，故事就在落屎林万分挣扎地拿了一把枪，瞄准鸽子的时候结束了，小说家把最后的决定权丢给了读者。

让我们试着拆解上面的故事，像剥洋葱一样，把小说的语言、形式、内容一层一层剥掉，看看小说的“核心”究竟是什么?

答案是一种类似“鱼与熊掌无法兼得”的两难处境。

故事里的主人公陷入了两难的处境：想要获得一百万就得牺牲鸽子，想要留下鸽子就得放弃一百万。

同样，处境越艰难，人生就越难以抉择，小说也

因此越精彩。所以深谙此道的小说家黄春明当然喜欢两难。

东西方两位说故事的高手，格林的创作法宝是内在的“矛盾”，而黄春明是外在的“两难”。

借用诗人艾略特的话，我要说：“坏小说家用模仿的，好小说家用偷的。”

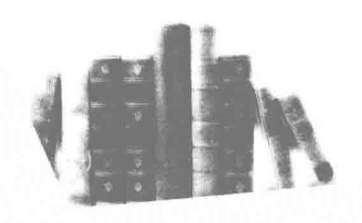
聪明的你，请把故事的核心“矛盾”和“两难”偷走，那么你也有机会变成故事大王。如果你一味地模仿表面，那么你不只会写出一篇很笨拙的小说（有一个倒霉的家伙，养了几百只的赛狗，但从没得过任何名次，有一天他的好运到了……），而且很快就会有人找上门。

“请跟我到警察局一趟，因为我们怀疑你的小说《赛狗》涉嫌抄袭……”

8.

|故事|

双重的两难



你以为阿龙真的喜欢你吗？

这孩子以为真的有你现在的这样一个人哪！

——黄春明《儿子的大玩偶》



1983年，侯孝贤等三位新锐导演改编乡土文学作家黄春明《儿子的大玩偶》等三篇小说，拍成一部三段式的电影，名字就叫《儿子的大玩偶》。这部写实传达台湾记忆的电影，不论在票房和口碑上都得到前所未有的成功，意外地掀起了台湾电影的新浪潮。

自此提到台湾的乡土文学，就不得不提《儿子的大玩偶》，但这绝对不是因为电影的加分效果，而是因为它确实是一篇相当出色的作品。故事简单叙述如下：

故事的背景是20世纪60年代，小人物坤树的老婆怀孕了，为了养活孩子，他只好干起了一份“没出息的鸟活”——扮成小丑（又叫“三明治人”，身上前后各挂一片广告看板，形似三明治），每天在村子里绕来绕去，帮电影院做新片宣传。卑贱的小丑工作，虽然养活了一家人，却让坤树受尽了身心的折磨……

如果读者你够敏锐，就会发现故事一开始，坤树就已经面临了一次两难的选择：堕胎？或者当小丑？二选一。显然两者都不是他想要的，这时小人物的悲哀浮现了，无可奈何的坤树只能选择后者（事实上，他的老婆先前已经堕过一次胎了）。当了小丑的坤树虽然顺利保住了小孩，但从此身心受到了极大的煎熬。

伯父斥责坤树："你看你这像什么鬼样子？人不像人，鬼不像鬼……难道没别的活儿干？我话说在前头，你要丢脸给我滚到别的地方去……"

连妓女都瞧不起坤树："如果那个广告的真的来了，不把我们吓死才怪。"

坤树内心的挣扎："要不是看到阿珠（老婆）的眼泪，我不会再有勇气走出门。"

这样的煎熬，到了故事末尾终于有了转机。突然有一天，坤树的老板叫坤树脱下小丑装，改拿喇叭，脚蹬三轮车做宣传，因为他觉得小丑的宣传效果有限。坤树听了，兴奋极了，因为他终于可以摆脱小丑这个卑贱的工作，他的人生看似就要往好的方向去了。

这一天，蹬完三轮车的坤树回家了，他高兴地上前逗弄孩子，然而孩子却不知为何号啕大哭起来。在老婆

的解释下，坤树才明白一直以来，他都以小丑的面貌出现在小孩面前，所以小孩一直以为真有小丑这个人，反倒不认识坤树这个爸爸了。这时，坤树的心沉了下来，迷茫的他突然没来由地又化起了小丑妆……

这是一个变形的两难处境，坤树得到了有尊严的工作，却意外失去了自己的小孩（小孩不认识爸爸），于是他只得再化起小丑妆。

仔细回想，正是卑贱的小丑身份为坤树带来了生命的喜悦，然而当坤树成功摆脱小丑的身份时，孩子也跟着失去了（象征），这是何等的荒谬与悲伤。它似乎隐隐约约在告诉读者，小人物最大的悲哀，在于他一辈子永远脱离不了小丑这个身份。

相较于其他形式的两难小说（要钱？还是要命？），《儿子的大玩偶》一连做了两次不露痕迹的完美演出——小人物坤树的生命永远处于一种两难：尊严的生命 vs 卑贱的生活。得到尊严，就饿了肚子。饱了肚子，尊严就被踩在脚底下，尊严与温饱永远不可能同时满足。

不止于此。

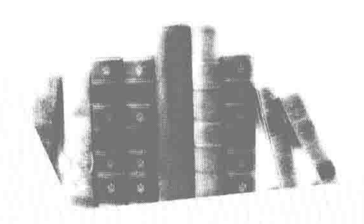
《儿子的大玩偶》之所以能把两难这个技巧发挥到

极致，那是因为作者笔下所创造出来的看似二选一的选项里，小人物从来没有自己的选择权，他永远只能掩着面，无奈地选择令自己最难堪的那一个。

9.

|叙事者|

谁来说故事最好



他的鞋子、衣服全都湿透而且冰冰冷冷的。

他们简直猜不透，在这么可怕的夜晚，他到底上哪儿去啦?

——欧·亨利《最后一片叶子》



阅读小说的时候，读者接收到的信息全是通过小说中的叙事者而来的。所谓叙事者，就是说故事的人。叙事者知道多少，读者就跟着知道多少。所以同一个故事，往往因为叙事者的不同，而有了迥异的面貌。试着回想各说各话的《罗生门》就可以理解了。所以在小说中，叙事者的选择，往往决定了故事的走向。

上小说创作课时，我常常口述一个简单的故事，然后请学生一一上台转述我刚才说的故事。由于每个人说故事的语气，以及着重点不一样，以至于同样一个故事，在不同人的口中，有着完全不一样的面貌。

我最常说的简单故事是欧·亨利的《最后一片叶子》，简述如下：

故事主角有三个人，分别是年轻女孩乔安娜和苏，两个一心想当画家的女孩。另一个是楼下的邻居，默默无闻的画家，老人伯曼，虽然年纪一大把了，但还是一

心想画出一幅伟大的杰作。

故事一开始，乔安娜染上死亡概率高达九成的肺炎，如果想活下来，非得有坚强的求生意志不可，然而乔安娜偏偏觉得自己就像窗外的老常春藤，等上面的叶子全部掉光时，就是她生命的终点。

这一天，苏想画一幅关于矿工的画，于是请老伯曼充当她的模特儿。在画图的过程中，苏把乔安娜的状况说给老伯曼听。老伯曼边听，边看着窗外只剩下几片叶子的常春藤，然后边流眼泪，边责骂乔安娜的愚蠢。这时，苏完全不知道老伯曼已在心里做了一个重大的决定了。

经过一夜的风雨，隔天乔安娜醒来，窗外的常春藤只剩下最后一片叶子了，她相信最后一片叶子很快就会掉落，而她会在同一时刻死去。然而又过了一天，最后一片叶子仍然顽强地高挂枝头。乔安娜被最后一片叶子顽强的生命力激励了，她说："一定有什么东西让最后一片叶子留在那儿，好让我知道我是多么邪恶。不想活也是罪过啊……"

决定坚强活下来的乔安娜果真慢慢康复了，但这时却传来一个噩耗，住在楼下的老伯曼患了急性肺炎去世

了。原来，窗外那片叶子是假的，它是老伯曼在真的叶子掉落的那一天晚上，冒着风雨画好挂上去的——老伯曼终于完成了他生命中最伟大的杰作。

《最后一片叶子》是典型的欧·亨利小说，主题完整而明确，结局带着强烈的意外性，既有教育的意味又有阅读的趣味，因此时常被拿来当作高中生的阅读教材。

但我举这篇小说为例，表面上是因为它的故事性强、人物简单（三位），容易说明，然而真正的关键是因为它的“资讯不对等”。关于真假叶子的秘密，三位主角知道的程度刚好完全不一样——老伯曼百分之百知道，苏大约知道个五成，而乔安娜则完全不知情。

如果以老伯曼为叙事者，从他口中说出来的故事肯定和乔安娜完全不一样，一个充满了全知的同情与仗义，另一个则是充满了未知的愤世与惊奇。但如果以苏为叙事者呢？介于知道与不知道之间，从苏口中说出来的故事就会十分接近我们现在看到的小说家欧·亨利的版本——先是意外，然后理解，最后感动。

谁来当叙事者最好？知道最多秘密的人，还是完全不知道的人？又或者是介于两者之间的人？

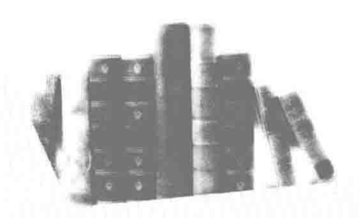
表面上，看似介于两者之间的人最好，但这里的“好”，其实是相对的，而非绝对的。因为优秀的小说家都有化劣势为优势的能力，他知道如何从最不利的叙事者中，找到最有利的观点。

继续往下探究，一篇小说不只有多个叙事者可以选择。事实上，选定叙事者之后，每一个叙事者还有多种“叙事观点”可以选择。就像一棵枝叶茂盛的大树一样，主干之外是分枝，分枝之外又有侧枝……层层且密密。

10.

|叙事观点|

我的三棱镜母亲



黎明前的河水想必是黑沉沉的。

你只在岸上留下了个脸盆，早晨八点钟，离农场三里远的地方，放鸭子的社员在河面上发现了你。

——高行健《母亲》



一般而言，叙事观点分成第一人称“我”、第三人称“他”，以及全知观点三种。

所谓第一人称观点，就是由小说里的角色“我”来说故事（分成主角和旁观者两种），由我来告诉读者我所知道的事，要特别注意的是，我只能描述别人的外部动作，而不能透露其内心意识，因为我没有那个能力。

至于全知观点，则是由一个独立于小说外的人来说故事，有点像是由神来说故事，既然是神，那么当然无所不知，包括小说里每个人的外部动作、内心意识，因此读者也就跟着无所不知。

第三人称观点则是全知观点和第一人称观点的综合体。说故事的人独立于小说之外（同全知观点），但只聚焦在某一角色“他”身上，他以外的所有人，只知其外部动作，不知其内心意识（同第一人称观点）。

一般而言，因为篇幅的关系，短篇小说大多使用单一固定观点。但“世事无绝对”这句话特别适用于小说创作，下面举高行健的短篇小说《母亲》作为反例。

故事很简单，一如小说的题目，叙事者反复追忆自己的母亲，一个因意外而去世的母亲。其中，最令叙事者感伤的是，他没见着母亲的最后一面，不仅如此，连一个廉价的梦也没有。母亲这一走，就是永远地走了。

然而特殊的是，《母亲》的叙事者从头到尾都是同一人，但叙事观点却不断在我、你、他三者之间切换。列举如下：

> 母亲，我是你不孝的儿子……这些年来“他”一直在为自己奔波，心中什么也没有，只有他自己的事业，他是一个冷酷自私的人。

上面的段落从“……”开始，叙事观点从“我”变成“他”。

> 系办公室的秘书走过来，对他说：“你什么时候回家？”“已经订票了，放假就走。”“你”竟然一点预感也没有。家里打来了电报，当然系里老

师没有交给你，他们只是暗示了你快回去，你却听不出一点话音？

上面的段落从“你”开始，叙事观点从“他”变成“你”。

夏天，尸体存放不住，等了你两天两夜，在你还在车厢里晃荡到家的前一天，尸体就火化了。母亲，“我”是你不孝的儿子！“他”心中只有他自己。

上面的段落从“我”开始，叙事观点分别从“你”变回“我”，随后又变成“他”。

虽然人称观点频频切换，但小说读来却一点也不受影响，依然流畅自然。事实上，除非是眼尖的读者，否则并不容易察觉人称观点已经悄悄切换好几轮了。

不同人称之间的切换是随机的吗？当然不是，小说大部分用“我”这个叙事观点来说故事，这部分很容易理解。但从“我”切换到“他”或“你”时，事实上“我”并没有消失，只是退到比较靠后、比较高的位置上，客观地谈起当时的自己是如何如何的，带着那么一点自己批判自己的意味。

试着想一想，如果小说从头到尾都是我责备我、我

咒骂我……小说肯定很容易变得矫情。

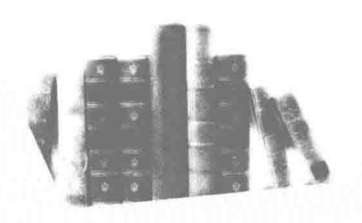
虽然都是自己，但“你”和“他”其实还是有那么一点点不同，“他”比较接近一个不在现场的人，而“你”则好像近在眼前。正因此，我、你、他的交错使用，产生了一种时空的距离感，像是不同时空的自己，在同一时刻追忆自己的母亲。

如果人称的切换只是一次抛接三颗橙子的杂耍，纯粹为了炫技，那么意义就不大。事实上，《母亲》这篇小说的人称变换，不只拉开了叙事的时空距离，更重要的是它丰富了情感的层次和内涵。从今而后，我不再是那个单一的我了，我是我，我也是你，我更是他，而我们的母亲，照片上那个扁平的母亲，在我你他三人接力追忆的过程中，逐渐隆起，成为一面三棱镜，折射出多彩的光芒。

11.

有问题的叙事者

真诚可信的谎言



抬头仰望，星座的排列也十分古怪，
他确信这种排列必定暗示什么秘密的危险。
——布尔斯《鹰溪桥上》

如果你发现，负责带你进入故事的家伙从头到尾都在说谎，那你会有什么反应？愤怒吗？那可未必，说不定你还会对他充满敬意呢。不信的话，小说《鹰溪桥上》可以证明给你看。

美国南北战争期间，主角华古被北军绑在铁道桥上，即将执行绞刑（因为他意图破坏敌方的军事基地），当死亡的吊索拉起，意外发生了。绳索断裂，华古掉到河里，于是他展开一连串的逃亡，躲过枪林弹雨，避开漩涡激流，艰苦地爬上岸，马不停蹄地跑了一天一夜。他又累、又饿、脚底又痛，但一想到妻子，马上又加紧了脚步。

最后，华古终于回到家了。

晨光明朗，映入华古眼帘的是透着光，迎风飘荡的白衣衫——高贵优雅的妻子正站在家门口迎接他。“天哪，她多美！”华古张开双臂，正想上前拥抱妻子的

时候……

这时情节急转直下，华古突然觉得脖子一紧，炫目的白光一闪而过，然后黑暗、静寂吞蚀了一切！华古死了，他那断了脖子的尸体，在奥克里克桥下的河水里，不停地浮晃漂荡。

初看，这是一篇关于“回家”的小说，但最后谜底揭晓，叙事者华古说了一个连他自己都不知道的谎言，所以实际上这是一篇关于“灵魂回家”的故事。

不知道你有没有似曾相识的感觉，有不少好莱坞电影便是利用此技巧（叙事者不知道自己已经死了）说故事，例如布鲁斯·威利的《灵异第六感》、妮可·基德曼的《神鬼第六感》，它们都是利用有问题的叙事者，带领观众走进一个又一个充满各种可能性的诡异森林。

有不少初写者，一看到“有问题的叙事者”，便直接联想到精神疾病患者。事实上，过于合理的安排反而容易使得人物卡通化——谜底揭晓时，读者只看到一条肠子通到底的装神弄鬼，没有一丁点深度。

试着想一想，如果《鹰溪桥上》最后的答案揭晓，主角是一名精神疾病患者，那么读者大概只会有受骗的

感觉。正因为主角是一名强烈希望见到妻子最后一面的正常人，所以他的灵魂回家不只合理，还让读者为之动容。

此外，“有问题的叙事者”最终都必须面临一个难题，那就是急转直下的剧情。

急转直下的剧情是危险的，欠缺说服力，所以作者必须事先埋下伏笔，以《鹰溪桥上》为例，小说里的叙事者华古逃亡的时候，他强烈感觉到“脖子非常疼痛，他伸手一摸，肿得好可怕，他知道那里有一圈绳子勒过的黑色瘀血。他的眼睛又干又涩，无法合一下眼皮。他的舌头焦干浮肿，他把舌头伸出，让凉风吹散它的灼热。这条人迹罕至的林荫大道，地上的草皮多么柔软！他觉得脚下并没踩到东西”。

发现了吗？作者虽然耍了一点诈（障眼法），但它仍是一场公平的比赛，因为所有读者应该知道的细节（华古之死），作者不只没有隐瞒，而且还巨细靡遗地一一交代，一点也不怕露出马脚（因为作者成功地塑造了一个真诚可信的叙事者）。

小说里，真正发生的事是外在的“身体的死亡”与内在的“灵魂的逃亡”，但我们却因为真诚可信的谎言，

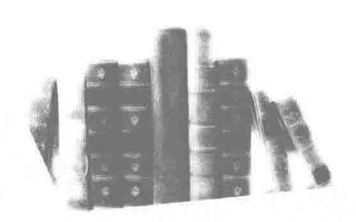
而看到了实际上并不存在的“身体的逃亡”。

有时候，小说的艺术性，就在于它施展了什么魔法，让读者亲眼看见现实世界里不可能存在的事物。

12.

|聆听者|

谁来听他说说话



那匹瘦马嚼着草料，听着，向它主人的手上呵气。

姚纳讲得入了迷，就把他心里的话统统对它讲了。

——契诃夫《苦恼》



小说创作时，我们几乎都把焦点摆在叙事者，也就是说故事的人身上，但听故事的人呢？同一个故事会因为叙事者不同，而有所差异，这很容易理解。但同一个故事会因为聆听者不同，而有所差异吗？

一提到聆听者，大多数的人都会直接想到读者，但除了读者之外，还有谁在聆听故事呢？

这一堂课，我们就把焦点锁定在小说的聆听者身上。

下面举俄国小说家契诃夫的《苦恼》为例：

故事很简单，马车夫姚纳的儿子死了，伤心的他想找人倾诉。一开始，他倾诉的对象是他的乘客，但一连两次，他一开口："我的儿子这个星期死了"，就再也说不下去了，因为他得到的是诸如"大家迟早都要死的"这一类冷漠的回应，没人想知道马车夫的儿子是怎么死的。于是姚纳转而向仆人、马车夫同行倾诉，他们应该

不会拒绝他，因为他们是同一类的人。很不幸地，虽然理由不同，但同样没人愿意听姚纳倾诉。

最后，姚纳只能向自己的马倾诉，“我已经太老，不能赶车了……该由我的儿子来赶车才对，我不行了……他才是个地道的马车夫……只要他活着就好了……”姚纳沉默了一会儿，继续说：“就是这样嘛，我的小母马……库兹玛·姚内奇不在了……他去世了……他无缘无故死了……比方说，你现在有个小驹子，你就是这个小驹子的亲娘……忽然，比方说，这个小驹子去世了……你不是要伤心吗？”

看完上面的故事，应该不难理解，小说为什么叫《苦恼》。照理说，儿子死了，姚纳的心情应该是悲伤，但却因为没人愿意听他说话，姚纳的心情因而变成了苦恼。

悲伤与苦恼有何差别？

一般而言，大家都会从小说里挑一个最合适的角色来当聆听者，好让读者明白姚纳的儿子是怎么死的，以博取读者的同情，但优秀的小说家不要廉价的同情，他在意的是姚纳这个人。

所以小说家一点也不在意姚纳的儿子是怎么死的，

他在意的是姚纳屡屡遭受拒绝之后，心底的感受："他渴望说话。他的儿子去世快满一个星期了，他却至今还没有跟任何人好好地谈一下这件事……应当讲一讲他的儿子怎样生病，怎样痛苦，临终说过些什么话，怎样死掉……应当描摹一下怎样下葬，后来他怎样到医院里去取死人的衣服……听的人应当惊叫，叹息，掉泪。"

因此小说家一连挑了四组不同的聆听者（好心乘客、坏心乘客、仆人、同行马车夫），目的都是为了拒绝姚纳，不让他发泄心底的悲伤，好让苦恼的能量不断向上累积，最后再巧妙地安排马儿出场，担任终结者的任务。

因为没有人愿意聆听，于是姚纳的悲伤变成了苦恼。最后，好不容易出现了聆听者，没想到居然是一匹听不懂人话的马，于是姚纳的苦恼又变回了悲伤。

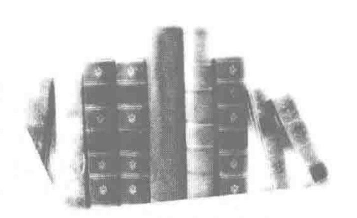
只是前后两者的悲伤完全不一样，一开始的悲伤与读者一点关系也没有，而最后的悲伤则完完全全属于读者，没人能逃得掉。



13.

|时间|

倒着走的人生



你已经十八了，你应该去认识一下外面的世界了。

——余华《十八岁出门远行》



我们先来看一篇网络转载的文章。

> 起初，我想进大学想得要死；随后，我巴不得赶快大学毕业好开始工作；接着，我想结婚、想有小孩又想得要命；再来，我又巴望小孩快点长大去上学，好让我回去上班；之后，我每天想退休想得要死；现在，我真的死了。

对普罗大众而言，他看到的是“启示”（活在当下），但对小说创作者而言，我看到的是“时间”。

起初→随后→接着→再来→之后→现在：依照时间发生的先后顺序，叙述情节，也就是文学或戏剧中常说的“顺叙”。

现实人生中，时间只有一种走法，那就是老老实实一步一步往前走，但在小说里，时间可以倒着走，前滚

翻，后空跳……像孙悟空的七十二变一样。

就像某些竞赛，分成有难度限制的指定动作，以及无难度限制的自选动作。小说时间的叙事手法也可以粗略分成这两大类，今天我们就先来谈谈时间叙事的基本功：顺叙、倒叙和插叙。

“顺叙”很容易理解，前面已经提过。“倒叙”也不难，就是后发生的先说，说完再回头说先前发生的事。“插叙”则有点类似一个顺叙加上若干个倒叙，也就是在叙述某一件事时，频频插入相关，或待说明，或先前发生过的情节内容。

虽然，顺叙、倒叙和插叙是小说时间里，蹲马步之类的基本招数，但只要运用得宜，一样可以写出不朽的作品，如余华的《十八岁出门远行》。

小说开头，背着红色背包的少年在山区公路寻找旅店，找着找着，突然见到一辆载满苹果的汽车。少年上前攀谈，并顺利坐上了车，然而车子没多久就抛锚了，但司机却一副毫不在意的样子。

这时前方来了五个骑自行车的农人，问少年车子里是什么之后，便开始一箩筐一箩筐地把苹果搬走。少年见状，一边阻止农人，一边喊着、叫着，提醒在附近跑

步的司机。但农人不止不听，还把少年打得鼻青脸肿，才满意地走了。

令少年不解的是，当司机回来看到苹果被偷了，非但不生气，还对着少年鼻子的伤口笑了起来。这时，前方来了更多人，这次他们不只把苹果全部搬光，甚至连汽车玻璃、轮胎都拆下来带走了。

少年大骂“强盗”，奋不顾身扑上前去，想阻止他们，却被打得瘫在地上。

最后，倒在地上的少年看到难以置信的一幕：司机手里抱着少年的红色背包，跟强盗坐同一辆车走了。临去前，司机还对着少年哈哈大笑。

如果故事结束在这里，那么《十八岁出门远行》不过就是一篇关于涉世未深的少年被坏人骗了的悲惨小说。

但小说家在这里转了个弯，让遍体鳞伤的少年爬进只剩空壳的汽车里，这时天色已经全黑了，什么都看不见的少年回想起一件往事。

倒叙开始了……

一个晴朗的中午，刚从外头玩完回来的少年，看见父亲正在屋里整理一个红色背包。

少年问："爸爸，你要出门？"

父亲转过身，温和地说："不，是让你出门。"

"让我出门？"

"是的，你已经十八了，你应该去认识一下外面的世界了。"

后来少年就背起了那个漂亮的红背包，父亲在他脑后拍了一下，就像在马屁股上拍了一下。于是少年欢快地冲出了家门，像一匹兴高采烈的马一样，欢快地奔跑了起来。

故事结束在少年欢欢喜喜地背起红色背包，想要认识外面（成人）的世界。

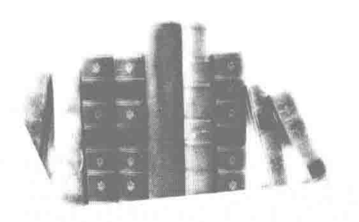
注意到了吗？顺叙与倒叙之间，两者的故事虽然一模一样，但所呈现出来的内涵却大不相同。顺叙的故事，在结局处关注的是少年的悲惨遭遇，但到了倒叙的故事，结局的关注点却转移到少年对成人世界的向往，于是"十八岁出门远行"成了一则隐喻，隐喻成人世界的失落。

仅仅一个时间的分岔，小说便头也不回地往平庸和不朽两条大道狂奔而去。

14.

|时间|

小说时间的花式跳水



韩先生是他最后一个崇拜的人，后来他就学会了不崇拜任何活着的人。

——黄凡《赖索》



上一堂课，我们谈的是小说时间的基本功：顺叙、倒叙和插叙。这一堂课，我们来聊一聊小说时间的花式跳水：转场。

在此之前，我们先来看两场不同时空背景下拍摄的影片。

上一场：

简陋、闷热的小旅馆里什么都没有，只有天花板上一台嘎吱嘎吱响的老旧电风扇，以及一个因为感冒而昏昏沉沉躺在床上的少尉。这时电话铃声突然响起，原来是少尉的长官要他立刻销假，去执行一个暗杀任务。感冒再加上暗杀任务，让少尉头痛得不得了，他无奈地望着头上不停转呀转的陈旧电风扇，视线越来越模糊。

下一场：

直升机的大螺旋桨轰隆隆地转呀转，镜头往下带，少尉已经穿好军装，坐在直升机里，准备深入敌区去执

行暗杀任务了。

有没有注意到，导演利用两个“相似物”（转动的电风扇和螺旋桨），就把两场不相干的戏流畅地连接起来了，观众甚至没有察觉到时间的流逝——现实人生中，少尉从挂上电话到坐上直升机，可能还发生了从床上弹起、穿上军服、买感冒药、坐车回部队……最后才坐上直升机。

简单来说，将前后两场不同时空背景的戏连接起来，就叫“转场”。

电影里的转场技巧，当然也可以运用在小说创作上，下面就举小说家黄凡的《赖索》为例：

小说内容与本次主题没什么关系，所以我们简单略过，只单纯来看小说中的一个片段，看小说家如何花式跳水一般，从一个场景漂亮且流畅地跳到另一个场景。

> 青春期并没有带给他（赖索）多大的烦恼。他是班上最矮小的一个，坐在离讲桌只有一米远的凳子上。日本教师不时地用手偷偷抓着下裆，他患了湿疹这一类的皮肤病，认为别人都看不到，他可错了。

“支那！”日本人说，“通通跟我念一遍。”

“机那。”赖索说。

“知不知道，你们不是支那人，你们是台湾人。”

“可是老师，”一个本地生问，“我祖父说我们都是跟着郑成功从支那来的。”

“八格牙路！”日本人骂道。唾沫飞到赖索脸上，他举起手来擦脸，发现脸上长了一颗颗的青春痘。

当这些青春痘开始膨胀，有几颗甚至化了脓时，他正走在大稻埕的街上，一面走一面用指甲去挤，弄得脸上红一片白一片，挤到第五颗时，同伴小林用肩膀撞撞他。

“快看！”小林压低声音说，“那不是田中一郎吗？”

“两年前教我们历史的日本人。”

注意到了没有，从赖索发现脸上长了青春痘开始，小说家就把镜头完全锁在青春痘上，随着赖索脸上青春痘的膨胀→化脓→挤痘痘→脸上红一片白一片，时间跟

着一点一滴地流逝，当镜头重回赖索身上时，时间已经过了两年。

一次漂亮且流畅的时间跳水完成了！

转场是个漂亮的时间技巧，但如果一篇短短几千字的小说，从头到尾都在漂亮地转场，那么就像整形过度的美女一样，反倒容易因此变得做作起来。在适当的高度，在读者完全没有察觉的时候，漂亮且流畅的一跃，才能激起最少的水花，获得最多的掌声。

15.

|时间|

无视时间存在的将军



他们都是可以无视时间，并且随意修改回忆的人。

——张大春《将军碑》



“现在”究竟有多长？一天、一小时，还是只有当下的一秒钟？有心理学家研究指出，对人类而言，现在只有短短的八秒钟，相对于沙漏般不断积累的过去，以及无边无际的未来，现在实在渺小得可怕。

因此很多小说家穷尽一生，就是想把短暂的现在，像黄金一样，不断地往各个时间的方向延展，最直接的方法，就是把过去和未来纳入现在。但你可别以为只要把过去当成回忆，未来当成想象，那么过去和未来就会自动变成现在的一部分——那你可就错了，因为回忆的过去仍是过去，想象的未来仍属于未来。过去、未来、现在依然三者并行，谁也不隶属于谁。

下面是小说家张大春《将军碑》的故事，我们看小说家如何巧妙地把过去和未来纳入现在，变成现在的一部分。

小说开头这么写着：“除了季节交汇的那几天之外，

将军已经无视时间的存在了"，但随着故事往下走，读者慢慢看出另一个事实。事实是……将军活着的最后两年，除了季节交汇那几天之外，他已经完全痴呆了，几乎连半句话都说不出来了。

我非常喜欢"将军已经无视时间的存在了"这句话，一句话便逆转了一切，将不堪的现实完全颠倒了过来：不是将军傻了，被无情的时间挟持了，而是他完全无视时间的存在，想去哪就去哪，想干啥就干啥，专横、独裁，一如既往。在小说家的妙笔下，将军生前最不堪的两年，依然活得傲慢、昂扬跋扈。

也就是《将军碑》里有两个世界，一个是众人认知的实相世界，另一个是将军自己的神游世界，巧妙的是这两个世界同时存在，并且交互重叠。

说白了，正因为将军独特的精神状态，使得故事一分为二。众人认知的实相世界，情节极其简单，描述将军生前最后两年的痴呆光景。将军自己的神游世界，情节极其繁复，描述昂扬阔步的将军，一下带着儿子，一下带着管家、一下又带着传记作家，上穷碧落下黄泉，穿越时空，探尽他这一生中最重要的几个时刻：八年抗战辉煌战役、亲友为他死后立碑、妻子服药自杀，以及

与儿子之间的矛盾冲突。

因为有了过去和未来，单薄的现在开始有了历史景深。父子之间始终对不上焦的内在矛盾，也因为跨越了时空，而展开了虽然牛头不对马嘴，却更为深邃、悲凉的对话。

举其中一段为例：

> 将军从望远镜里盯住维扬灰色的风衣渐行渐远（维扬是将军的儿子，而此刻他们父子身处的时空是现在）……看着看着，将军已然穿透望远镜筒，越出焦距之外，稳稳地在山头站定，等着他的儿子。"快啊！"将军有些不耐烦，担心维扬来不及看见他们第二十军团重创日本……但维扬却答道："这里什么时候可以结束？我还要赶去上坟。""上你妈的个坟！""是上妈的坟。""你给我回来！老子毙了你。这是中国的历史，你知道不知道？""爸，那是您的历史，而且都已经过去了。"

推理小说界有句名言："真相的范围极小而明确，

但错误却是无边无际。”我喜欢把这句话套用在时间上，“现在的范围极小而明确，但过去和未来却是无边无际。”

无边无际的未来容易理解，因为未来还没发生，所以充斥着各种可能性。至于过去，虽然已经发生了，但人们常常因着各种理由，而将之扭曲变形，以便捏塑成符合自己需求的记忆。

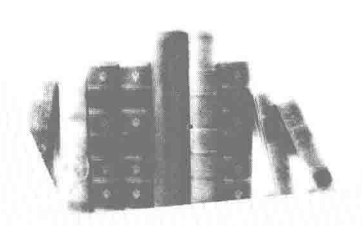
从现实的角度来看，我们几乎可以武断地说：将军老了，以至于傻了，一切都是他的幻想。但从创作的角度来看，将军的现在只是辅助，过去和未来才是故事的主轴。

未来有无限可能；至于过去，永远在变动中。

16.

|穿梭时空|

挣脱时间的三种方法



有些物理学家甚至认为，除了一般我们所认知的时间，组织人类事件发生的顺序以外，还有另一个时间次元，其宇宙运作的方式迥异。

——《黑洞频率》



有不少小说家喜欢穿梭时空的题材，原因在于它可以把人的想象力，从充满限制的现实，轻轻松松抛到无边无际的另一岸。然而就现实面而言，穿梭时空目前几乎完全不可能，所以一旦涉及此题材，小说家就必须面对读者的质问：为什么你的小说人物可以穿越时空？

“是的，为什么我的小说人物可以穿越时空？”小说家得给自己一个合理的答案。

下面举三类电影，看看别人如何处理穿梭时空这个难题。

第一，《回到未来》式：一步一脚印，实事求是的科学家精神。

这类电影里通常有一个长得像爱因斯坦的疯狂科学家，披头散发的整天关在实验室里。终于有一天，他发明出有史以来最伟大的“时光机”，只要设定好年代日期，就可以穿梭来往不同的时空。然后，故事展开……

第二,《黑洞频率》式:从头到尾不知是真是假的催眠暗示。

这一天,太阳黑子异常,空中出现北极光,无线电频率大乱,然后……

相隔30年,处在同一空间的父子(一生一死)借着无线电,莫名其妙地在空中相会了。然后,故事展开……为什么不同的时间次元会突然交汇在一起?是太阳黑子造成的吗? No,No,No,它们不过是镶在故事背后的暗示罢了,是观众自己把它们联结起来的。

第三,《扭转乾坤》式:让人又爱又恨的聪明无赖。

过着行尸走肉一样日子的中年男子,突然有一天遇见了童年的自己。中年男子在童年的自己身上,看见了消失许久的梦想与纯真,也看见了自己为何会一步一步走向如此不堪的现在,于是一大一小两个"我"通力合作,终于扭转了中年男子未来的命运。一直到故事都说完了,观众还是不知道为什么两个"我"会莫名其妙出现在同一个时空,这时第三个"我"出现了。

中年男子问30年后的自己(其实是帮观众问):"这全是你安排的?"

"你一定有很多疑问。"老人诡异地笑了笑,然后

说："你有 30 年时间去找出答案。"然后，电影结束。

多么漂亮的回旋踢呀！一个转身，就轻盈地避开了穿越时空这个难题！老人看似把难题抛回给中年男子，实际上是狡猾地丢回给发出质问的观众啊！

《回到未来》正面迎战时间（我们之所以能够穿越时间，完全是因为如此如此这般这般）；《黑洞频率》将时间变成背景（我们也不是很清楚为什么能够穿越时间，很可能跟这个那个有关，你相信就相信，不相信我也没办法）；《扭转乾坤》则是四两拨千斤，一句话就把时间的难题踢到外太空去了。

表面上，《黑洞频率》和《扭转乾坤》看似非常不负责任，但我却一点也不这么认为，因为大众电影应尽的责任是把故事说好，而不是把时间当成难缠的敌人，满脑子想的都是如何对抗时间。

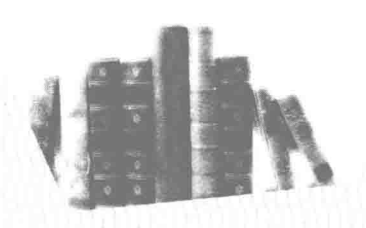
对一般人而言，时间是秒针追着分针，分针赶着时针，永远无法摆脱的枷锁，但对聪明的创作者而言，他知道自己应该像逃脱大师胡迪尼一样，即使双手、双脚被铁链牢牢绑住，身体被铁牢层层困住，最后再连人带笼丢到大海里，他一样可以使出水中挣脱术，在灭顶之前，挣脱铁链，打开铁牢，潇洒地穿出水面。

不需要斧头，不需要炸药，只要动一点小小的手脚就可以了，因为重点在于如何摆脱时间，而不是迎战时间。

17.

|穿越时空|

史上最可怕的咎由自取



我的目光落在床头上方的《时间准则》上：

永远不要把明天要做的事搬到昨天去做。

——罗伯特·海因莱恩《你们这些回魂尸》



有个成语叫“咎由自取”，说的是所有的灾祸都是自己惹来的，意思近于“自作自受”、“自取其祸”，例如《伊索寓言》里《运盐的驴子》。有一天，运货的驴子不小心跌进河里，这个意外让它发现背上的重物变轻了（盐溶化了大半）。几天后，驴子又驮着货物来到河边，一心想偷懒的它故意跌进河里，没想到这次上岸后，差点被背上的重物活活压死，因为这次它运送的是会吸水的棉花。

如果我们把上面的故事简化再简化，可以浓缩成“因为昨日的驴子〇〇 ××，所以导致今天的驴子△△”。如果将“时间”的间距拉大，从“昨日今天”变成“前世今生”，那么故事就会变成“因为上辈子的驴子〇〇 ××，所以导致这辈子的驴子△△”。

类似前世今生的因果报应，对某些人而言，虽然违背现实，但尚可理解，还能忍受。

现在我们再往前进一步，将前世今生的因果关系颠倒过来，变成“因为下辈子的驴子○○××，所以导致这辈子的驴子△△”，也就是先有果，再出现因。

我想这时已经有读者无法忍受了，但还没完呢。

最后的最后，我们把“时间”的间距再一次拉大，除了“前世今生”之外，再加上“来生”——因为上辈子和下辈子的驴子○○××，所以导致这辈子的驴子△△。

我想，这时大部分读者精神都错乱了吧，怎么可能？除非……驴子能够任意来回穿梭时空。没错，唯一的可能就是“穿梭时空”。

下面，我们就来介绍一篇史上最可怕的穿梭时空小说：海因莱恩《你们这些回魂尸》。

酒吧里，一名潦倒的男子正在对一个老酒保诉说他离奇的人生。男子说他原本是个女孩，从小在孤儿院长大，后来她和一个来历不明的男子陷入热恋，谁知道突然有一天男子就莫名其妙地人间蒸发，随后她发现自己怀孕了。这时不可思议的事发生了，生产过程中，医生赫然发现女孩是雌雄同体的阴阳人，如果想活命，就得摘除女性器官，彻底变成男儿。

历经负心汉欺骗、从女孩变成男儿，原以为人生再惨不过如此了，没想到随后女儿又被陌生人绑架，至今音讯全无。

老酒保听完故事之后，脸一沉对男子说：我有办法帮你，但前提是你必须加入我们的秘密组织“时光旅行队”。

就这样，在老酒保的带领下，男子穿越时空来到故事的起点。阴差阳错之下，男子爱上一名女孩，并且害她怀孕，产下一名女婴。

女婴生下不久，老酒保就把她偷走，丢到19年前的孤儿院。小女婴长大之后，居然成了爱上负心汉的女孩。

另一方面，潦倒的男子随着时光流逝，慢慢变成“时光旅行队”里最受人敬重的老酒保。有一天，他在酒吧里遇见了一名潦倒的男子，男子跟他说了一个不可思议的离奇故事：他曾经是一名女孩……

听懂了吗？故事里的四个主角，潦倒的男子、老酒保、女孩、女婴全是同一人，他们穿梭在不同时空，以迥异的性别、身份，合演了一出离奇的戏。

为什么科幻小说家海因莱恩可以写出《你们这些回

魂尸》这样离奇的故事？

原因在于他胆敢违背时间运行的法则，一次又一次。注意，重点在“一次又一次”，一般人如果违背了时间法则，便会使出浑身解数替时间“圆谎”：这里的时间之所以如此，是因为这般这般……解释完，故事也差不多结束了。

而海因莱恩从“时光旅行队”开始，一次又一次地挑战读者对时间的认知，他不在乎“如何”穿越时间、不在乎男子“如何”爱上女孩、不在乎女孩“如何”变成男人、不在乎女婴“如何”变成女孩、不在乎男子“如何”变成老酒保……一遍又一遍不在乎“如何”的结果，造成了想象力的大爆炸。

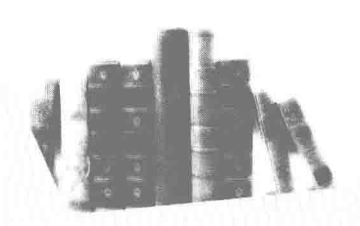
就像大蛇吞噬自己的尾巴一样，它纯粹享受吞噬的快感，而完完全全忽略了痛，因为只要一意识到痛，奔腾的想象力就消失了。

剩下的，不过是包扎伤口这类看似必要，实则未必的小事罢了。

18.

|自定规则|

老子就是想变成虫



纵然厌恶，也只能忍受下去，唯有容忍才是家人应尽的义务。

——卡夫卡《变形记》



漫画《火影忍者》里有一个角色叫热血阿凯，他是少年忍者们的老师。阿凯老师不管做什么事（上至战斗，下至猜拳）都喜欢自定规则。什么是自定规则？举例来说，阿凯老师有一次和对手比赛猜拳时，自定了一个奇怪的规则："如果猜拳输了，我就绕着村子倒立走五百圈。"

表面上，这个规则完全没什么道理。第一，微不足道的猜拳，居然押上这么巨大的赌注，两者极不相称。第二，规则只用在自己身上，输了要倒立，赢了却没什么好处。

阿凯老师为什么要定这么奇怪，这么不利于自己的规则呢？他是这么说的："'自定规则'其实蕴含着下次绝对会打败对手的神秘力量，也就是说利用输了就必须倒立走五百圈的枷锁，让自己用认真的态度去面对猜拳这种再简单不过的争斗，这就是'自定规则'的优点

之一。除此之外，就算输了，也可以借此进行自我的训练。所以说穿了，‘自定规则’其实就是一种极致的双重构造。”

我非常喜欢上面这一段叙述，因为它违反现实，但听来却铿锵有力。小说创作者就应该像阿凯老师这样，自以为是、专制独裁地对抗现实。

今天我们就来聊一聊小说里的专制与独裁——自定规则。

我个人认为最会自定规则的小说家非卡夫卡莫属，不信我们来看一看他的代表作《变形记》。小说里的主人公是个正直、勤劳、善良的推销员。虽然他并不喜欢推销员这个工作，但为了家里的生计（他家于5年前破产），只好一直从事他不喜欢的工作。然而有一天，主人公一觉起来，却莫名其妙变成了一只大甲虫。从此，他的人生大乱，原来依赖他的父母、敬重他的妹妹，全都慢慢变了样，甚至希望他能从这个世界上消失。故事到了最后，主人公（仍是甲虫）在教堂的钟声中，静静死去。家里没有任何一个人为他的死感到难过，反而全都松了一口气，甚至欢欢喜喜地相约去野餐。

有不少人从“人的存在到底是怎么一回事”来探讨

这部小说，为什么一个外貌上的转变，人就从家庭的生活重心，变成了弃之唯恐不及的累赘？

但我想问的却是为什么读者不在意“人毫无理由地变成甲虫”这件事，仿佛人不变成甲虫还比较奇怪一些。

现在就让我们回头寻找一下，主人公究竟是在小说的哪一个章节，哪一个段落变成甲虫的？

答案是整部小说的“第一句话”，它是这么描述的：“早上，格里高尔·萨姆沙从蒙蒙的梦中醒来，发现自己躺在床上，变成了大甲虫。”

试着想象一下，如果竞赛来到一半了，才有人喊着“我们需要规则”，那么玩家通常会就规则的合不合理争吵个老半天。反之，如果竞赛一开始的时候，就先定下规则，那么大家就会在不知不觉中被这个规则所制约，毫无反抗能力地一路遵守，继续玩下去，一点都没察觉到这个初始定的规则是多么的荒谬、不合理。

但也不是一直要无赖就可以了，当小说来到结尾的时候，如果意义的强度没有压过一开始的自定规则时，那么就真的只是耍无赖罢了。就像《变形记》，正因为结尾“人的存在性”，远比一开始“人变成甲虫”的意

义强大许多，所以读者被成功地转移了焦点。

所以请记得创作（或虚构）小说的你，拥有至高无上的订制规则的权力，千万别被现实这个可怕的敌人牵着鼻子走，只要你有更重要的话要说，千万别客气，大胆定下你自己的规则吧。但请同时记得，规则定得越早，反驳你的家伙就越少。

19.

|迟滞效应|

悲剧发生的速度



我经常害怕疆界并不存在、害怕整个王国无远弗届，也害怕尽管赶了这么多路，恐怕仍看不到尽头。

——迪诺 · 布扎蒂《七信使》



在这个到处充斥手机、E-mail、MSN的年代，所有信息的收发都是即时的。如果有一天，你想传达的信息，得经过很长一段时间对方才收得到，那会发生什么事？

前几堂课，我们谈了小说的时间技巧（基本功和花式跳水）。这一堂课，我们要谈的还是时间，但这次时间不再只是小说的“技巧”，而是“内容”。

以下以意大利小说家迪诺·布扎蒂《七信使》为例：

小说里的叙事者“我”是一位王子，他在30岁那年出发去寻找他父亲王国的边界，目前他已经30岁又6个月了，仍然没找到边界，也就是说他还在半路上。

故事设定在一个没有手机、E-mail，甚至连信鸽都没有的时空背景里，信息的流通靠的是人，也就是信使。当年王子出发的时候，为了跟家人保持联系，于是

带了七个信使（一开始，王子还觉得自己带太多人了）。

慢慢地，王子发现一件恐怖的事：信使的速度并没有想象中的快，只比王子快一半，也就是王子走 40 里路，信使顶多只能走 60 里路（乍看之下，这好像没什么嘛）。

假设王子走了一百公里之后，一名信使带着王子的家书返乡，而王子继续往前走，那么信使送完信，再回头追上王子，是在几公里处？两百公里处？三百公里处？……答案是五百公里处（也就是说，信使回来的时间，等于目前经过的时间乘以 5）。

什么？你还感觉不出恐怖的地方。好，让我们继续下去，如今王子已经足足走了八年半了，如果现在有一名信使要将家书带回家，然后再回头追上王子，那么等到他追上的时候，王子已经 72.5 岁了（8.5×5=42.5，30+42.5=72.5）。

换句话说，如果王子不放弃继续探索边界的话，那么此刻（不过才短短的八年半）他的七名信使都将离他远去（全都在路上），他将彻彻底底变成孤孤单单的一个人，既无家乡的信息，也不知道边界究竟在何方。

那么他要忍受无边的孤寂，继续探索下去吗？王子最后是这么说的：可是，多明尼克（信使的名字），还是去吧，别怪我无情呀！把我最后的话，带回我的出生地去吧……喔！多明尼克，你走了之后就音讯全无了，除非我找到那期待已久的边界。但我越往前走，就越相信边界其实并不存在。

边界极可能并不存在，但王子决定一个人继续走下去，多么像创作这一行当啊！但这并不是我们这次的主题，所以我们继续回到时间上。

不知道眼尖的读者有没有注意到，《七信使》这篇小说之所以成立的关键在于信使的速度是王子的“一倍半”，如果速度变成两倍、三倍，甚至更快，那么小说里，王子孤单探索边界的故事便不再存在。

显而易见的，小说家迪诺 · 布扎蒂懂得去操控时间的速度闸门，他知道用什么速度来传递信息，才能让王子在最适当的时刻（八年半以后）走到悲剧的中心。

这非常像河水的“迟滞效应”，当上游下起暴雨的时候，下游的人们仍在欢乐地戏水，只有小说家知道大水就要来了，就要带走所有的一切了，至于是早一点好，还是晚一点好，厉害的小说家懂得控制河川的坡

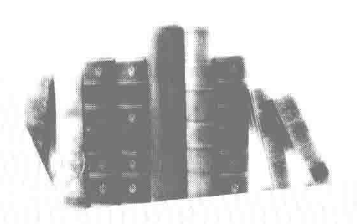
度，让悲剧“发生”在最恰当的时刻。

或许有人会觉得小说里的算数太难了，但请仔细想一下，这其实不过是小学中学就学过，比火车过山洞还简单的数学问题罢了。

20.

|蝴蝶效应|

谁是真正的罪人



菲菲这位迷糊的总机自到任以来，就完全搞混了这两个分机号码，也就是说，之前每一通归类为没营养的恶作剧电话，统统被转接到一个她不晓得的部门。

——夏佩尔《小事情》



美国著名的气象学家爱德华·洛伦兹有一次利用电脑程序预测下一刻的气象数据，在输入温度、湿度、压力等初始条件时，本能地把小数点第六位以后的零头去掉，没想到与原始模拟出来的数值两相比较，一开始的时候相差无几，但随着时间越拉越长，差异越来越大，最后简直到了完全不相干的地步。因此他发表了一个被后世称之为“蝴蝶效应”的演说。内容大意是：“一只亚马孙河流域的蝴蝶，偶然挥动几下翅膀，几个星期之后，却意外引发了美国得州的一场龙卷风。”

意思其实就是我们常讲的“差之毫厘，谬以千里”。

2005 年，我在《联合文学》杂志社任职的时候，策划了一个“文学的蝴蝶效应”专辑，请小说家用“蝴蝶效应”这个概念来创作小说。其中一篇小说令我永生难忘，它证明了“概念先行”，同样可以写出不凡的小说。以下是小说家夏佩尔创作出来的蝴蝶效应故事《小

事情》:

故事发生在一家电脑软件公司，主人公是一名总机小姐菲菲。这一天，她又接到一通变态的电话，因为是免费电话，所以这一类的骚扰电话，每星期总有两三通。菲菲习惯了，她已经来到这家公司3年了。她本能地就把它直接转到“044”分机（咨询部门），这是公司的规定，反正有专人会去对付这些变态。但今天电话上头“044”分机的红灯却一直闪个不停，这代表“咨询部门”那边没人接电话。

一整个早上过去了，红灯还在闪。菲菲心想会不会转错了？于是拿起电话簿一看，不得了了，她真的转错分机了，咨询部门是“074”。长久以来，她都把“074”和“044”搞混了。菲菲第一个念头是去“044”看看，如果提得起勇气的话，那么就跟对方道个歉。绕了一大圈之后，菲菲终于找到“044”分机的座位了。座位上没有人，菲菲一问之下，才知道分机的主人是一个叫杨嘉璋的陌生同事，很不凑巧，她今天没来，原因不明。

菲菲觉得心神不宁，于是要了她家地址，利用午休的时候到她家看看。这一看不得了了，杨嘉璋已经趁小孩去上学的时候跳楼自杀了。菲菲从附近邻居口中拼凑

出一个可怕的事实：杨嘉璋是一个单亲妈妈，独自抚养两个小孩，一个是 8 岁就读小学的男孩，一个是 5 岁就读幼儿园的女孩，自从 3 年前的某一天开始，她就莫名其妙地开始接到各种骚扰电话，搞得她神经衰弱，最后还因此患了忧郁症，最近她的病情加剧，没想到今天就发生不幸了。

菲菲听了，震惊不已，她没想到自己的无心之过，居然害死了一个同事。自责之余，菲菲决定去把已经放学，但母亲再也不会来接他们的两个小孩接回家。

菲菲衡量了一下，应该先去接小女孩。到了幼儿园，菲菲只闻到浓浓的瓦斯味和空荡荡的校园。再往里走，菲菲看到了一个中年流浪汉和一个小女孩在玩耍。流浪汉一看到菲菲就先开口："这是你的孩子吗？"菲菲摇头，中年男子露出诡异的笑容："既然不是你的，那就是我的。"菲菲这一听，就知道流浪汉脑子有问题，于是想办法跟流浪汉周旋起来。但结果却是流浪汉引爆瓦斯，他和小女孩当场死亡。

菲菲惊骇极了，她决定退回自己的生活，假装什么事都没发生。当然，这并不可能，从此她活在永恒的自责和恐惧里。

故事到了这里，小说家看似已经完成“蝴蝶效应”的任务了：不小心转错分机→害同事患了忧郁症→造成同事家破人亡。但优秀的小说家知道这还不够，于是小说继续往下走。

日子过了半年之后，菲菲突然想知道分机“074”的所在位置（咨询部门），于是她又在公司里找了起来。没想到这一找不得了了，原来公司并没有咨询部门，“074”分机不过是公司当初为了应付无聊分子想出来的花招，让他们在永无止境的待机音效中一等再等，最后咒骂两声，挂上电话。

知道公司并没有这个部门之后，菲菲整个人瘫坐在椅子上，许久都爬不起来。

初看小说，这的确是蝴蝶效应没错，但却是机械的、僵直的、几近公式的蝴蝶效应。但当小说家亮出最后一张底牌的时候，我们才知道还有比蝴蝶挥动翅膀更细微的事。

表面上，菲菲是唯一的罪人，如今却因为“不存在”这个巧妙的情节设计，而悄悄地转移了。至于转移到谁身上？仰起头，我们仿佛看见了老天爷那张爱捉弄人的促狭笑脸。

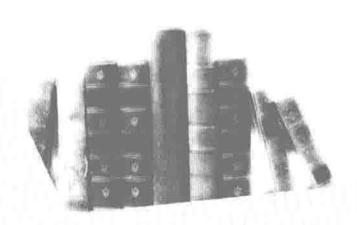
故事到了最后，我们也说不准谁才是真正的罪人了，然而正是“说不准”这几个关键字，让小说的意涵丰厚了起来。它让我们跟菲菲一样，瘫坐在椅子上，许久许久都爬不起来。



21.

|想象力|

轻功和鬼来电



我相信的是一个人，而不是人所陈述的那个故事。

——许荣哲《为什么都没有人相信》



如果只能二选一，那么你觉得轻功和鬼来电，哪一个比较可信？

写小说时，我喜欢把故事的绳套胡乱地往天空一抛，不管抓到“活人天上飞”，还是“死人说活话”都无所谓，因为我很清楚，随后只要展开“自圆其说”的旅程就行了。

这种天马行空式的写法有一个麻烦，也有一个优点。麻烦是很容易写着写着，就身陷泥潭，怎么样都拔不出来，成了断头小说。优点是柳暗花明之后，搞不好会撞见一个令你永生难忘的桃花源风景，变成了充满了想象力的小说。

我个人的算计是……为了一处充满想象力的桃花源，断几千几百次头都划得来。

如果有一天，一个病态扯谎鬼在凌晨三点打电话给你，然后虚弱地在电话那头对你说：“你相信我已……

经……死……了吗？”（也就是“鬼来电”）这时你该如何回应？

以上是我自己的小说《为什么都没有人相信》里的情节，我喜欢用它来讲解小说的想象力——小说该如何让想象力起飞，并且一路续航，永不坠地。

小说的叙事者“我”叫萧国辉，是个每天浑浑噩噩的复读生，女主角叫周月雅，是萧的补习班同学（复读多年，精神状态不稳定），坐在补习班的角落，萧国辉的旁边。

某天，250 人的大教室里，上课上到一半，周月雅突然一边手抄笔记，一边喃喃哭诉着发生在她身上的悲惨故事。一开始，“我”只觉得周月雅身世可怜，后来辗转证实，她口中“自己的故事”，全都是从八卦杂志偷来的，也就是说周月雅不过就是一个寂寞的病态撒谎鬼。

小说的支线是“我”的同学陈建宏（考大学落榜，正在当兵），因为不适应军中生活，每次放假就来找萧国辉，大部分的话题都围绕在他认识一个会轻功的人，如果哪一天让他学会轻功，那么欺负他的人就要倒大霉了。对于轻功这件事，叙事者“我”只当对方在胡扯。

故事继续往下发展，认为自己一辈子也考不上大学的萧国辉，最后连补习班也不去了，然而周月雅依旧每天凌晨三点打电话来，喃喃诉说自己的悲惨故事。

时间来到大考前一天，这一天和平常没什么两样，凌晨三点，电话铃声响起，萧国辉本能地从床上蹦起，接起电话。没错，又是周月雅，全世界只有周月雅会在这个时候打电话来。

周月雅在电话那头说：“明天就要联考了，联考完你就会搬离这儿，那我就再也不能讲我的故事给你听了，所以今天所有的故事都必须有一个结局对不对？”

周月雅讲话的同时，窗外突然有个不明物体闪了过去。

周月雅：“萧国辉，自从你不来补习班之后，我就变得非常非常的孤单，再也没有人相信我。我……自……杀了。你相信我已经死了吗？”

这时，“鬼来电”的情节出现了！

窗外的不明物体，就像武侠小说里的“草上飞”一样，一蹦一跳地跃上河滨公园的大探照灯。

萧国辉仔细一看，探照灯上站的正是他的同学陈建宏。远远地，陈建宏的嘴巴一张一合：“我……已……

经……学……会……轻……功……了。”

几乎同一时间，“轻功”的情节也登场了。

电话那头，周月雅又重复了一遍：“萧国辉，你相信我已……经……死……了吗？”

在一般人的认知里，不管是主线“鬼来电”，还是副线“轻功”，在现实里都是不可能发生的事。然而有一天，其中一件事居然成真了，于是乎对叙事者“我”而言，另外一件事也就没什么不可能的了。

一种近似于数学上的逻辑推理：

∵轻功 OK ∴鬼来电也 OK！

望着窗外的陈建宏，“我”只觉得全身暖暖的，他没有骗我，他说的都是真的，真的有轻功这么一回事。这时“我”回头，语气坚定地对着电话筒说：“我相信你，从一开始我就相信你。”

“我就知道全世界只有你相信我，只有你知道我知道，我说的都是真的。”周月雅幽幽地说。

小说在这个地方结束了，轻功成为现实，而周月雅的生死则成为永远的谜。

表面上，小说靠副线（轻功）成功地打下一根“理性”的桩，让主线周月雅的话变得可信起来。然而一部好的小说，还必须有一根“感性”的桩。

细细推敲，真正让萧国辉说出“我相信你，从一开始我就相信你”的，其实是“同理心”。一种寂寞的人相濡以沫的共通情感，如小说里的这两段话：“后来我一直在想关于‘相不相信’这档事，我想我相信的是一个人，而不是人所陈述的那个故事”、“我想她需要有人可以倾诉，而我需要有人跟我说说话，我们是漂浮在黑暗世界里彼此的浮木”。

正因为有了“感性”的桩，故事来到最后的时候，事情的真相（真的？假的？）对读者而言，其实已经退得很远、很远，而不再那么重要了。

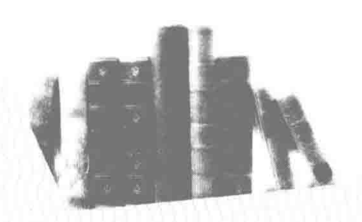
一开始就让小说冲上天际并不难，只要天马行空地胡扯就行了，真正难的，在于小说如何直至终点，依旧翱翔在天际，这才是真功夫。



22.

|内心景观|

万事万物都是活的



振保认识了一个名叫玫瑰的姑娘，因为这次初恋，所以他把以后的两个女人都比作玫瑰。

——张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》



通俗与严肃文学的差异为何？两者之间，真有那么一条楚河不犯汉界的分隔线吗？我喜欢以言情小说来说明这两者之间的异同。坊间大量生产的言情小说，里头的主角其实是爱情，人物沦为摇旗呐喊的道具。相反地，优秀小说家笔下的爱情故事，主角永远是人，爱情不过是拿来烘托人性的道具。

也就是说，侧重人性的离严肃文学近一点，偏重故事的靠通俗文学近一些。

这一次我们就来聊一聊如何用爱情这个道具来烘托人性，只是前面既然提到通俗与严肃之别，又以言情/爱情小说举例说明，那么就非得以张爱玲的小说为例不可。

张爱玲擅写男女情爱，早期被归类在鸳鸯蝴蝶派，后来被夏志清写进《现代中国小说史》，与鲁迅、茅盾等文学大师平起平坐，可见她的小说横跨通俗与严肃。

其中，她最为人所熟知的小说首推《红玫瑰与白玫瑰》和《倾城之恋》，这一堂就以《红玫瑰与白玫瑰》为例。

小说男主角叫佟振保，是个坐怀不乱的柳下惠（不是事实，而是自我感觉良好），因为工作的缘故，借住朋友家。女主角王娇蕊正是朋友的老婆，聪明、直爽，敢爱敢恨，从不隐藏自己的情感。

男女主角第一次见面时，王娇蕊正在洗头，满头泡沫，但她一点也不以为意，大方握了佟振保的手。这时有一点肥皂泡沫溅到佟振保的手背上。

这原本是一件小事，但善于描绘男女心理的小说家这样写道："他不肯擦掉它，由它自己干了，那一块皮肤上便有一种紧缩的感觉，像有张嘴轻轻吸着它似的。"之后，佟振保心中开始不安了起来，他老觉得有张小嘴吮着他的手。

大部分的创作者满脑子想的都是如何让笔下的男女主角来一段轰轰烈烈的邂逅，但小说家却巧妙地利用泡沫的物理性（干了会紧缩），将不起眼的泡沫，转化成让人心痒难耐的小嘴，不停吸吮着男主角的内心。

随后，佟振保还是去洗手了，但泡沫小嘴发生作用

了，他开始胡思乱想。当时王娇蕊身上穿的是一件没有系上带子的纹布浴衣，松松地合在身上。事实上，“纹布浴衣”这样的描述乍看之下一点也不吸引人，但小说家就是有办法来来回回兜上几个圈子，三转两转，把死的写成活的。小说家描述道，振保边开水龙头，边胡思乱想：“从那淡墨条子上可以约略猜出身体的轮廓，一条一条，一寸一寸都是活的……他开着自来水龙头，水不甚热，可是楼底下的锅炉一定在烧着，微温的水里就像有一根熟的芯子。龙头里挂下一股水一扭一扭流下来，一寸寸都是活的。”

小说家利用浴衣上一条一条的“条纹”，跳接到浴衣里一寸一寸的身体，浴衣瞬间活了起来。

随后是水龙头，虽然水龙头不像浴衣紧贴着王娇蕊的身体，但小说家不急，她一步一步来，先从水龙头联想到锅炉，再从锅炉联想到热的芯子，热的芯子自然而然又让人联想到情欲，这时水龙头刚好流下一扭一扭的水，在佟振保的情欲作祟下，水流也一寸寸地活了起来。

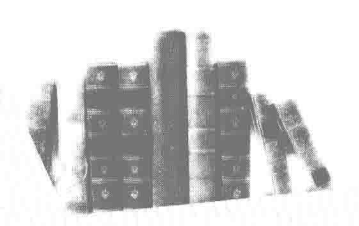
神奇吧！小说家三两下就让泡沫活了起来，浴衣活了起来，水流活了起来。事实上，你也可以，只要记得

一直往人物的内心方向去就行了，只要你不迷路，在温热的内心里转个一两圈之后，冰冷的现实就会变成人物内心景观的一部分，带着温度，活灵灵地走出来，与读者见面。

23.

|寂寞|

墙上的绿手印



我们那时候太忙着谈恋爱了，哪里还有工夫恋爱?

——张爱玲《倾城之恋》



或许是我个人的偏见，以前我老觉得，女人只要一安静下来，寂寞就开始缠身。后来我发现这确实是一个偏见，因为不只女人如此，年轻人更是如此，不管喧嚣还是静默，寂寞似乎无所不在。我之所以有这样的偏见，那是因为我看到越来越多的年轻作者不断地在作品里“呼喊寂寞”。

没错，呼喊寂寞，用嘴巴大声叫出来的寂寞。

所以上小说创作课时，我常请寂寞的年轻人暂时闭上嘴巴，试着用其他方法把寂寞表达出来，无论哪一种寂寞都可以，唯一的要求就是不准出现“寂寞”这两个字。如果有人无论如何都写不出来，那么我会请他直接翻开张爱玲的《倾城之恋》。

女主角白流苏是个离婚七八年、没有经济能力、住在娘家吃闲饭、不时被人冷嘲热讽、28 岁的老小姐。一开始她接近男主角范柳原完全不是因为爱，大半是为

了经济上的安全，剩下则是为了出一口怨气（家人瞧不起她）。但问题就出在范柳原也没安什么好心，在感情上，他是个浪荡子。

所以两人第一次亲密接触之后，隔天范柳原就对白流苏说，我要回英国去，一年半载之后才会回来。她要求他带她一起走，他说那是不可能的，他唯一能做的就是在香港帮她租个房子，让她好好地等他，于是寂寞来了。

我们来看看小说家如何书写寂寞。范柳原帮白流苏租了一栋房子，买了几件家具之后就回英国了，房子的后续问题，白流苏得自己解决。

首先是漆房子，小说写道："客室里门窗上的绿漆还没干，她（白流苏）用食指摸着试了一试，然后把那黏黏的指尖贴在墙上，一贴一个绿迹子。为什么不？这又不犯法！这是她的家！她笑了，索性在那蒲公英的粉墙上打了一个鲜明的绿手印。"

绿手印！多么怵目的画面啊！它至少代表了两件事。一、表面上白流苏看似放肆自主，爱怎样就怎样，实则暗示这是间没有男主人的家。二、白流苏心底有一个汹涌的情绪，绿手印正是情绪的发泄，只是读者目前

尚不知那个情绪是什么。

再就是买灯管，小说写道："房间太空了，她不能不用灯光来装满它。光还是不够，明天她得记着换上几只较强的灯泡。"

光能用来装满房间吗？就算再强的光也不可能，光不过是用来凸显房间的空洞，而房间的空洞正强烈暗示了白流苏内心的空虚，这时敏锐的读者已经察觉前面的绿手印代表的其实就是寂寞。

漆完油漆（丢出引子）、买完灯管（抛出暗示），忙完房子的事，白流苏终于有时间想自己的事了。这时小说家终于愿意带我们走进女主角的内心世界了，"她怎样消磨这以后的岁月？找徐太太打牌去，看戏？然后渐渐地姘戏子，抽鸦片，往姨太太们的路子上走？她突然站住了，挺着胸，两只手在背后紧紧互扭着。那倒不至于！她不是那种下流人，她管得住她自己。但是……她管得住她自己不发疯么？"

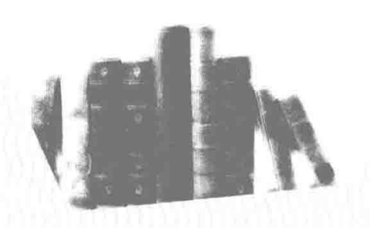
所以千万别小看了擦油漆、买灯管这等小事，因为有了它们的接力演出，女主角才能一步一步看清楚自己心底那个空荡荡的、呼喊着的究竟是什么。有了它们的

暖场，寂寞才能好整以暇、丰沛饱满地出场。有了它们的证明，读者才有可能结结实实地被说服：对白流苏而言，寂寞真的会让人发疯！

24.

|反常|

吃错药是一件大大的好事



通常的犯罪情况是“在这许多人之中只有一人是有罪的”，而我面临的问题却是“这十三个人中只有一个人是无辜的”。

——阿加莎·克里斯蒂《东方快车谋杀案》



《名侦探柯南》里有句如雷贯耳的名言："真相永远只有一个！"

对大部分的人而言，这句话大抵等同于"太阳只有一个"或"爸爸只有一个"。但如果你想成为一个好的小说家，那么你最好常常把这些看起来牢不可破的话语拿出来检视，或许哪一天你会吃错药（那一定是好药）地发现原来太阳不只一颗，爸爸也不止一个。

举推理女王阿加莎·克里斯蒂的代表作《东方快车谋杀案》为例：

故事始于一辆开往伊斯坦布尔的火车，先是半途遭遇大风雪，午夜12点半陷入雪堆动弹不得，随后车上发生了谋杀案。因为大风雪的缘故，杀人凶手无路可逃，于是只能假扮成一般乘客，藏身在火车上，与前来探案的侦探周旋斗法，也就是变形的密室杀人案件。

死者身中十二刀，从刀伤推断，凶手看似男人又

像女人，既是左撇子同时也是右撇子，更令人无法理解的是凶手居然同时拥有强壮和软弱的矛盾特质。巧的是死者前一天才找过同车的神探波洛当他的保镖，但被波洛一口拒绝，原因是波洛不喜欢对方的“长相”。然而，现在波洛推辞不了了。

波洛逐一过滤所有乘客的证词之后，得出如下的结果：

> 波洛：“这个案子有两种可能的解答，我准备把两种答案都摆在你们面前，请在座的布克先生和康斯坦丁医生来判断哪一个答案正确。第一个解答是……”（凶手是死者的仇人，目前已经逃走，不在车上）
>
> 当波洛说完第一个解答之后，康斯坦丁医生用拳头在桌上重重一击：“不，不，不对！这样的解释站不住脚，在好多细节上都有漏洞。”
>
> 波洛：“我知道，但是请不要轻率地放弃第一个答案，说不定待会儿你还会同意它呢。”

随后波洛说出第二个答案（事情的真相）：原来死者的真正身份是凶恶的绑匪，他绑架并且杀害了阿姆斯

特朗上校的三岁女儿，害他从此家破人亡（怀有身孕的老婆流产，一病不起亡故。最后，阿姆斯特朗上校心碎地自杀），而犯下撕票案的凶手却被判无罪。

正因为司法无法替阿姆斯特朗上校一家人主持正义，于是他们（阿姆斯特朗的亲友团，一共十二个人，彼此毫无关联）决定合作，联手执行正义（所以死者身上才会有十二处伤口）。

说完事情的真相之后，波洛问："布克先生，你是公司的董事，你说怎么办？"

布克先生："波洛先生，依我看你提出的第一个答案才是正确的。我建议等警察来的时候，我们就告诉他们第一个答案。你同意吗，医生？"

这时，先前强烈抨击第一个答案的康斯坦丁医生却说："当然同意。至于医学上的证据，我想，呃……我可以提出一两点'异想天开'的意见。"

"异想天开"，多么绝妙、有力道的一个词啊！

对我而言，这部推理小说至少有两个地方值得跟创作者分享：

第一个：为什么选择错误的解答当作最后的答案？这个不难理解，因为真理从来不等于真相。

第二个：如果照正常人的说故事逻辑（先说明事实的真相，再编谎言帮可怜人脱罪），那么波洛充其量只是一个好人而已。反之，先说脱罪的谎言，让波洛多了这么一次自信且潇洒的演出机会："请不要轻率地放弃第一个答案，说不定待会儿你还会同意它呢。"

这个演出也带动了其他人精彩的演出——康斯坦丁医生说："当然同意。至于医学上的证据，我想，呃……我可以提出一两点'异想天开'的意见。"

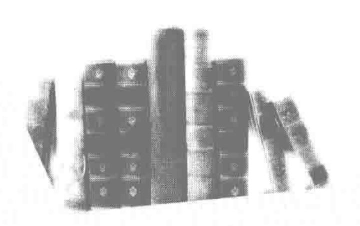
一次两个答案，选择错的，而舍弃对的，把人性的复杂暧昧表现得淋漓尽致。而违反叙事逻辑的顺序安排，则为人物的性格，以及剧情的张力，增添了无穷的魅力。

前者是严肃小说家挖掘人心深度的能力，而后者则是通俗小说家讲好听故事的能耐。

25.

|障眼法|

华丽的想象舞台



众诸侯听得关外鼓声大振，喊声大举，如天摧地塌，岳撼山崩，众皆失惊。正欲探听，鸾铃响处，马到中军，云长提华雄之头，掷于地上，其酒当温。

——罗贯中《三国演义》



大家都知道魔术是假的，但为何还是常常被台上那些华丽的演出唬得一愣一愣的？

举个例子：魔术师将一名美女关进笼子里，和老虎共处一室，紧接着拉上黑幕，美女尖叫，老虎咆哮，但观众却什么都看不到。等到尖叫、咆哮，以及观众的惊叫都停了之后，魔术师这才缓缓拉开黑幕，这时老虎还在，只是嘴角多了一抹鲜红的血，嘴里不知啃着什么东西，咔嚓咔嚓的，至于美女已经变成一堆白骨了。

魔术各有不同巧妙，其中最常使用的手法恐怕非“障眼法”莫属。试着想一想，如果魔术师不拉上黑幕，任由台下观众看个明白，那么他们恐怕会看到如下的画面：笼子下方的密门被推开，工作人员拖着一串人形骸骨和带血的猪骨头上来。美女一边尖叫，一边钻进地洞。老虎一看到带血的猪骨头，立刻咆哮着冲上前来，工作人员一慌，来不及丢猪骨头，自己的小指头一起被

叼走了……

有些东西的价值在于看不见的地方，说穿了，讲白了，就不值一文钱。

举《三国演义》里的一段情节为例：

东汉末年，三国尚未鼎立。曹操、袁绍、公孙瓒等人结盟对抗乱政的董卓。某次战役，董卓的大将华雄杀得众人无招架之力。这一天，华雄又来叫阵，众人被困在帐内，一筹莫展。

当时的关羽不过是个站在公孙瓒背后的小小马弓手，他看众人愁眉苦脸的样子，忍不住冷笑一声，说："小小华雄算什么，我这就去砍了他的头，如果砍不了，就换你们来砍我的头。"众人都不相信眼前这个红脸汉子有这么大的能耐，但迫于情势，只好让他一试。

正当关羽提刀要出帐时，相对之下比较赏识英雄的曹操倒了一杯热酒给他，请他喝完再上战场。但关羽却笑着说，酒先寄放在这儿，我很快就回来了。说完，立刻出帐应战。

这时，小说的镜头并没有跟着关羽出去厮杀，而是继续留在帐内听大家的对话，众人你一言我一语，这个红脸的汉子是谁，好像很厉害的样子，曾经立过

什么了不起的战功没有？只是言谈之中，众人还是眉头深锁，不时长吁短叹，对红脸汉子不敢抱太大的期望。这时对比的是帐外杀声震天，战况激烈。

正当众人想派个人去打探消息时，关羽正好提着华雄的人头走进帐来，豪气地说："华雄的人头在此。"众人又惊又喜，曹操连忙起身敬上刚才那杯酒，关羽仰脸喝下时，酒还是温的。

罗贯中笔下这段"温酒斩华雄"的故事，成功地利用小说的障眼法，隔着一道薄薄的帘幕，以及一杯怎么看都不起眼的温酒，就成功地替换掉外头的血流成河，以及小说家的长篇大论，不费吹灰之力就把关羽塑造成一个万夫莫敌的英勇战将。

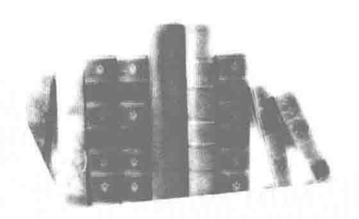
虽然读者没有亲眼见到关羽打败华雄（搞不好帘幕一拉开，读者看到的是关羽狼狈出丑、侥幸胜出的那一面），但请相信读者的想象力，小说家再怎么描述，都比不上读者自己的想象。想象永远比现实华丽！

除了上述的小说技巧之外，有一个东西值得跟大家分享一下，在正史《三国志》里，华雄不是关羽杀的，而是吴国的小霸王孙坚。

26.

|装神弄鬼|

神鬼不是拿来凑数的



把这根别针插在地板上，用线连起来，再把线的另一端绑在独角仙的身上。并且告诉它你所要召唤来的人的名字。

——星新一《金色的别针》



戏剧界有句老话叫“戏不够，神鬼凑”，我们可以用一个最简单的情节来说明这句话：好人遭受诬陷，眼看就要没命了，千钧一发之际，神仙突然出现（通常是土地公或吕洞宾这一类急公好义的热血神仙），出手帮忙，化解了危机。

从创作的角度来看，“不够”和“凑”这几个字眼，似乎不怎么光彩，有那么一点偷懒之嫌。因为既然神鬼都插手了，所以未来的剧情怎么走，似乎都无所谓了，只要记得结尾的时候，朝天一拜，谢天谢地谢神鬼就行了。

上述的故事（又或者像包青天《乌盆记》之类，鬼魂现身喊冤的故事），神鬼是“真”的，也就是具体的存在，但下面我要讲另一种神鬼，它是“虚”的，以一种看不见的方式存在。

以日本小说家星新一的短篇小说《金色的别针》为例：

由纪子和文江是一对好友，某天她们一同外出旅行，夜晚的时候住进一家老旧的旅馆。晚上闲聊时，由纪子带着那么一点怒气说，明男（由纪子的男友）不知道跑哪去了，莫名其妙就不见了，大概是对我厌烦了吧，所以刻意躲着我。说着说着，敲门声突然响起，有个老婆婆拿着一根金色的别针向她们兜售。老婆婆说，这根金别针拥有召唤人的神奇魔力，只要在它身上系一条线，线的另一头绑一只独角仙，然后将金别针插在地上，在心中默念想见的人，只要独角仙绕着金别针转，转到线全部缠光时，默念的那个人就会出现。不顾文江的极力反对，想念男友的由纪子买下了金别针。

就这样，由纪子一边照着老婆婆的话去做，一边在心中默念男友的名字，没想到独角仙真的绕着金别针转了起来，就在线快要缠光时，门外玄关处突然传来男人的脚步声，随后敲门声响起，门外的人影赫然就是明男。听到敲门声，又看到人影，原本就脸色惨白的文江突然歇斯底里起来，她不只将金别针拔了起来，连同独角仙丢了出去，并且凄厉地大叫："不可能，不可能，明男早就死了……"文江一说完，门外的人就转头走了，虽然由纪子急忙追了出去，但人影早已消失无踪。

随后，在由纪子的逼问下，真相才大白。原来明男是文江的男友，后来却移情别恋爱上由纪子。在两人一次谈判的过程中，文江一时失控，杀死了明男……

上述的故事里，门外的人究竟是不是明男，作者没有告诉我们，所以读者也就无从得知金别针是否真如老婆婆所言，具有召唤人的神奇魔力。但我相信大部分读者在听了文江骇人的真相之后，已经不在乎金别针到底有没有魔力了，因为故事的焦点已经成功地被转移了。

金别针是“虚”，骇人的真相才是“实”，作者利用金别针这个道具，先把悬疑的气氛营造出来，最后再将事实的真相公布出来。

或许有读者会直觉此情节很像包公办案里另一类的故事：为了让恶人俯首认罪，于是设了一个阴间办案（如《狸猫换太子》）的局，让恶人误以为真，因而认罪伏法。

然而实际上，这两者之间还是有一些本质上的差异，读者最后一定会知道阴间办案是假的，却永远无法得知金别针的魔力是真是假。

现在让我们重新整合一下：《乌盆记》里现身喊冤的鬼魂是“真”的，《金色的别针》里的魔法是“虚”

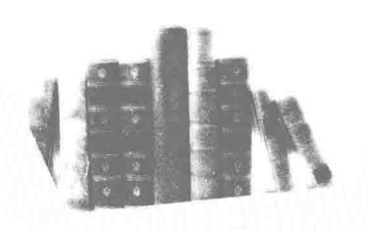
的（永远无法得知其真伪），而《狸猫换太子》里的阴间办案则是“假”的。

虚构情节很难吗？对于那些只知道把神鬼拿来凑数的家伙，答案恐怕永远都是肯定的。但对于懂得如何切换“真”、“虚”、“假”不同神鬼状态的创作者而言，神鬼是情节的万花筒，轻轻一转，又是另一个目眩神迷的故事了。

27.

|人情世故|

比桥和盐更重要的东西



快了，差不多割稻后两个星期就是我们歪仔歪谢平安做大戏的时候。

但是你不睡怎会到那一天呢？

——黄春明《青番公的故事》



有一种说法是：诗人最好的作品出现在其年轻时，小说家则相反，年纪越大写得越好。对于这种说法，我持保留态度，但有一点是可以肯定的，那就是年纪越大，越能掌握“人情世故”。

所谓人情世故，就是为人处世、应对进退的方法。

随着年纪增长，每个人的桥都会越走越多，盐也会越吃越多，但好的小说家知道重点不是多的问题，而是桥和盐背后那个闪闪发亮的东西——人情世故。

这一堂课，我们就以黄春明《青番公的故事》为例，来聊一聊人情世故：

故事发生在一个临近宜兰浊水溪，名叫“歪仔歪”的村子，那里土地肥沃，但常闹大水，不过村子里的人不怕，因为他们有老祖宗留下来的智慧。

那时候村子里的人在园里工作只要一挺身休

> 息，就顺眼向大浊溪深坑一带的深山望去，要是在云霄上的尖顶，他们叫作大水帽，一连一个星期都被浓密的乌云笼罩着看不见的话，他们的心就惶恐起来，再看兰浊水溪水比往常更混浊而汹涌时，下游的人就开始准备搬东西了，这是歪仔歪人生存的经验。再等到深山里的雄芦啼连着几天，突然栖息在相思林哀啼，就开始将人员和畜生、货物疏开到清水沟丸丘上，又将横在屋檐下的竹筏放下来待用。

简单来说，山顶的大水帽失踪，再加上雄芦啼突然啼叫，就是山洪暴发的征兆。

然而某次大水来了，村里的人却来不及逃，原因是有个叫秋禾的家伙，到山上捡柴的时候，捉了两只雄芦啼回来。有人劝他放生，但他却把它们杀了，烤着吃。因此，当山洪暴发时，没有了报信的雄芦啼，村人自然死伤惨重。

以上，我们当然可以轻易地理解为自然的报复之类的，但我在意的其实是老祖宗的智慧，他们如何与大自然相处，并在其中找到应对进退的方法，也就是

人情世故。

《青番公的故事》里的人情世故俯拾即是，如：

当大水来临时，老祖父是这样说的："阿成！快把小孩子背走——青番，你快到猪圈里把猪放生，还有牛、鸡、鸭都放了——快！女人不要哭了，快跑呀！看哪里稳就往哪里跑。"

人情世故教会老祖父，被关在笼子里的动物，和家人同等重要。

当少年溺水时，村人是这样做的："他们把瘫软得像一条棉被的青番，面向下地横披在牛背上，然后牵着牛在原地上打转，这样牛走步的震动就使青番肚子里面的浊水都吐出来了。"

人情世故教会村里的人，老牛不只会拉犁，它还可以取代救命的119、CPR。

大水过后，受灾最惨烈的是青番和阿菊。青番未婚，而阿菊大青番6岁，已嫁为人妇，有3个小孩，他们的家人全部罹难。最后，青番和阿菊两人结为夫妻。

人情世故教会青番和阿菊，活下去最好的方法就是找到一面镜子，你可以在对方的眼里看见自己的伤痛，那么在未来的日子里，每当活不下去的时候，身旁的这

个人便能给你最大的勇气，虽然这勇气是对方用悲惨的命运换来的。

结为夫妻的青番和阿菊，重新振作，整理耕地，种下番薯。在番薯藤爬绿村子的一个早晨，他们准备了清茶四果，来到土地公庙。青番说："土地公，我就是歪仔歪的吴青番，大水后新种的番薯受您的保佑已经长得很好，今天我们夫妻俩特地备办清茶四果在此答谢，以后我们有收成的时候，我们一定用三牲酒礼来答谢……"

人情世故教会青番和阿菊，活着不能只靠自己，还需要他人的帮忙，所以一定要随时心存感激，但如果不知道该谢谁，那就谢土地公吧！谢土地公时，最好先用清茶四果，表面上是因为穷，买不起三牲酒礼，但实际上是在暗示土地公：请保佑这一季丰收，那么土地公你啊，才会有更好的东西吃。

人情世故不只教我们如何跟人相处，也教我们如何跟大自然相处，它甚至强大到可以教我们跟老天爷打交道时，如何暗暗地，不动声色地，谦卑地占一点小便宜。

不过别忘了，牛顿说过，所有的东西都有反作用力。

活得越久越懂得人情世故，这一点没什么问题，问题在于，懂得越多的人，越舍不得不说出口，于是人情世故很容易就沦为令人不耐烦、哈欠连连的道德训示。小说创作尽量少出现道德训示，即使是最真挚而诚恳的训示（姑且称之为“苦口婆心”），都可以免了。

人情世故虽然是一种宝物，但一天到晚把宝物放在嘴边，吧嗒吧嗒放送的人，会非常、非常地讨人厌。如何在几乎不说出口的状态下，把人情世故表现得淋漓尽致，下面举一个我所听过最棒的例子。

有一个美国影集的制作人和七十好几的老母亲坐在电视机前看新闻，看着看着，突然看到了一则“年轻的黑人妈妈亲手杀了自己的两个孩子”的新闻。制作人边看边惊呼：“这……这个母亲疯了不成？”这时，坐在制作人身旁的老母亲突然幽幽地说：“我年轻的时候，也曾有过一模一样的念头。”

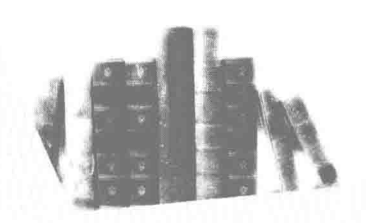
老母亲淡淡的一句话，已经把作为一个年轻母亲的难处，以及她所走过的那一条艰辛的路，深刻而生动地描绘出来了。从此，每多讲一句话，力量就会减少一分。



28.

|绕远路|

小说的信息传递



我们将平地的邮局变成一台车，来往地形偏僻多塌方落石的卡社溪沿岸，帮忙交通不便的部落存钱、寄信。

——李仪婷《流动的邮局》



大家都知道两点之间最短的距离是直线，所以规划开车路线时，距离越短越好。至于搭乘的交通工具，则是越快越好。

越短越好，越快越好，依照这样的准则发挥到极致，那么哆啦 A 梦的任意门最好了，咻的一下就抵达目的地了，然而这会产生一个问题，那就是过程全部消失了。

如果目的地是你的重点，那么就抄捷径吧。如果过程才是你的重点，那么你最好绕远路，如此一来，你才能看见平常看不到的风景。

举个简单的例子，从台北到宜兰，走雪山隧道虽然距离短，速度快，却什么都看不到。相反地，沿着山路走九弯十八拐，才能看见最美的风景。

为了让读者看到更多的风景，小说家常常舍弃捷径，而绕远路，甚至拐了一个好大的弯。拐大弯能看到

什么样的风景，下面以小说家李仪婷《流动的邮局》为例说明。

故事始于一辆开往山地部落的邮政车，流动的邮政车每天在固定时间上山帮原住民收发信件，处理邮政事务。老人达曼因为政府禁止打猎，顿时失去了人生目标。后来，在山下工作的女儿塔桑妮告诉他，山下的人很喜欢他做的弓琴（布农族人最主要的乐器），愿意用高价购买他的弓琴，于是达曼的生活又有了重心，他每天等着邮政车上山，把做好的弓琴寄到山下给塔桑妮，交由她来转卖。

故事到了结尾，读者这才发现，达曼寄出的弓琴从头到尾都被寄放在邮局里，不曾抵达塔桑妮的手上。女儿之所以说谎，为的是让老爸重新振作起来。这样的情节设计并不稀奇，到处都看得到，但重点不在这儿，重点是小说结尾揭露了一个秘密：塔桑妮的职业是会计。

会计？有什么了不起的，到处都是会计呀！别急，我们先来看看小说是如何形容会计的。

小说里，一名叫马玉花的老妇说她女儿帮人家做会计，一个月赚四万多。随后，当有人称赞马玉花的女儿能干时，她谦虚地说她女儿赚得其实不多，其他人的女

儿赚得更多，一样当会计，每个月却有六七万的收入。最后，马玉花又说，还是生女儿好，将来可以到外地当会计，赚很多钱回来。如果生儿子，将来只能当捆工，赚一丁点的钱。

察觉到了吗？一个月赚四万多的会计或许不奇怪，但如果每个会计都能赚六七万就有点可疑了。最后再比对只能赚一丁点钱的捆工儿子，那么这个似乎只有女儿才能做的会计工作就十分令人起疑了。

这时，敏锐的读者已经猜到七八分了，会计其实就是妓女。

小说结尾写道：我回头看着达曼用牛皮纸袋包装的包裹，随口问小金塔桑妮的职业。小金迟疑了很久才犹豫地告诉我，塔桑妮的工作也是个会计，和马玉花的女儿一样，是个可以赚很多钱的会计。

没错，塔桑妮表面上是一名会计，实际上是一名妓女。为什么不直接点破塔桑妮是妓女，为什么非得拐一个大弯，先提会计＝妓女，最后再说塔桑妮＝会计？

且让我们用一个简单的数学定律“等式的传递性”来说明：

若 A=B 且 B=C，则 A=C。

转换成小说里的人物职业关系，意即：若塔桑妮 = 会计，且会计 = 妓女，则塔桑妮 = 妓女。

在上列的等式里，B 看似没什么用处，不过是个可以省略的中间符号。同样的，会计乍看之下也没什么大用处，实则传递了大量的信息，小说因此而丰厚了起来，不致沦为一则负面的新闻。

因为拐了“会计”这个大弯，我们才得以看见隐藏在乐天知命的原住民底下的“悲伤”，而不是社会新闻里，一目了然的“A=C”的“悲惨”。

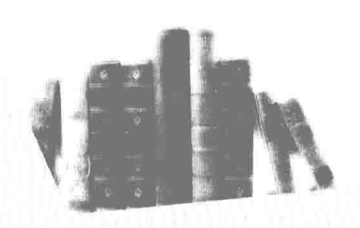
在我自己的定义里，悲惨和悲伤完全不一样，虽然两者都悲，但悲惨不问过程，直接通往结局（例如：有游民横死街头，我“同情”他）。悲伤则是迂回曲折，在人心里不停地打转，转出了不被理解，转出了叹息与怆然，转出了生命的无可奈何（例如：同样有游民横死街头，但因为我有类似的经验，所以我“同理”他）。

优秀的小说和新闻报道不一样，它能带领读者看见生活的底层细节，生命的无奈与叹息，也就是那个一般人看不见的 B。

29.

|冲突|

三个安安静静的眼神



在这个只有一条马路的小村子，要真正保有什么秘密，大概是非常困难的吧。

——童伟格《我》



试着想象这样一个画面：两辆汽车迎面相撞之后，车上各走下来一个人，两人互瞄一眼之后，紧接着会发生什么样的冲突？在一般人的想象里，不外乎下面这两种：一是勒住对方脖子打架的肢体冲突，二是问候彼此祖宗八代的言语冲突。

除了上面两种直接的冲突之外，其实还有另外一种不显眼的冲突，也就是肢体和言语之外，安安静静的冲突。

这一堂课，我们就来聊一聊安安静静的冲突，用简单一点的话来说，就是“冷战”。下面以小说家童伟格的短篇小说《我》为例。

小说里有一段非常精彩的母女之间的冷战。故事背景是“我”的爸爸出海捕鱼失踪，为了养家，妈妈只好到金北海活鱼三吃餐厅里当招待。当时的“我”还是个孩子，而姐姐已经在外地读大学了。有一天，姐姐问弟

弟，知不知道妈妈常常晚上偷偷跑出去？知不知道妈妈跑去哪里了？弟弟摇摇头，姐姐叫弟弟以后注意一点。

有一天晚上，姐姐把弟弟叫醒，强拉着他站在门外的大马路旁。弟弟问姐姐到底要做什么？姐姐说，我们等，等妈妈回来。直到天快亮了，一辆汽车载着妈妈回来，车子停在转角，很久之后，车子才倒车开走，然后妈妈慢慢从转角走了出来。

任谁都知道，这时母女之间的冲突一触即发。

该选择哪一种冲突？小说家可以选择肢体的冲突，也可以选择言语的冲突，但他选择了第三种，安安静静的冲突。小说是这样写的："我妈妈慢慢从转角走出来，慢慢走近我们，我姐姐看着我妈妈，我看着我姐姐和我妈妈，我妈妈什么也没看，推开门，进到屋里去了……"

没有肢体，也没有言语，只有三个安安静静的眼神，就把彼此之间的冲突，精准无比地呈现了出来：姐姐的质问、妈妈的回避、弟弟的困惑。

母女的冲突无声地持续着："以后有很多次，我姐姐会一言不发地把我吵醒，要我一起站在外面等。我问我姐姐，如果她一直注意着妈妈，为什么不在妈妈出门

时就拦住她……有时候我有一种冲动，我想问问我姐姐，这么做到底有什么‘意义’？”

当然有意义，姐姐用一种无声的抗议，想要制止正在发生的事。那为什么要带着弟弟呢？因为如此一来，站在反面的抗议力量会更大。

后来，姐姐决定不念书，要结婚了，而且结婚前一天才告诉妈妈。妈妈没有反对，她沉默地点点头，答应去参加婚礼。喜宴的过程中，每个人都来找妈妈敬酒，但她依旧沉默不说话。

直到喜宴结束，妈妈带着弟弟坐上火车要回家时，她这才说话了。她对自己的儿子说：“你冷不冷？外套能不能给妈妈穿……”

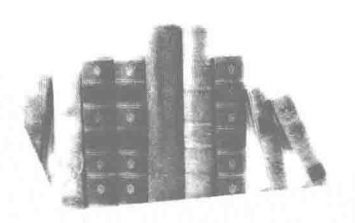
天气冷吗？当然不是。就算天气冷，妈妈也不可能跟儿子要衣服穿。平庸的小说家笔下，不合理的地方就是不合理；但优秀的小说家笔下，不合理的地方通常别有用意。这里的冷别有用意，它指的是姐姐所做的一切，让妈妈心冷。在小说家的笔下，即使冲突开了口，变成了话语，依旧安安静静。安安静静的冲突常常比刀光剑影、血流成河更有张力，因为它是一张悬在心底的网，柔软，却永远破不了。



30.

|凌迟|

折磨读者的秘密



他是十年生死两茫茫，我和龙儿已相隔一十六年了。

他尚有个孤坟，知道爱妻埋骨之所，而我却连妻子葬身何处也自不知。

——金庸《神雕侠侣》



我有个女性友人，她们家有四姐妹，姐妹中就属她和父亲最亲。怎么个亲法？她说她和父亲之间有一个秘密，只要她没钱，就会去客厅的书柜翻一本她小时候最喜欢的书《红色羊齿草的故乡》，书里永远藏有一张钞票，从小学的十元钞、中学的五十元、百元钞，到如今的千元钞。那是她和父亲之间的秘密，二十多年来，没有其他姐妹知道这件事，连她母亲也不知道。这个秘密仍在持续进行中。

因为秘密，把她和其他姐妹区隔开来了。阳光灿烂时，她和其他三姐妹都是一样的，大家都是一家人，不分彼此；但只要一关灯，她的身上就会发出和父亲一样的荧光，只有他们两个才是一国的，其他人都被摒除在外。

大抵而言，秘密就是“隐秘而不让人知道的事”，也就是不能说的；或者应该这么说，说了就不是秘密

了。但有些小说家不仅不极力隐瞒秘密，还故意把秘密的帘子掀开，好让读者探进去看个究竟。为什么这么做呢？因为小说家知道，读者一旦知道了秘密，就会被卷进故事里，陷入“为你欢喜为你忧”，喜怒哀乐无法自拔的情绪里。举一个知名的例子，金庸《神雕侠侣》里的南海神尼桥段。

身中剧毒的小龙女跳崖自尽之前，故意在崖边写下“十六年后，在此重会，夫妻情深，勿失信约”十六个字，目的是希望留给杨过一个希望，以免他一时冲动想不开，跟着跳下悬崖。小龙女心想，只要日子一久，感情淡了，到时候就算杨过知道了事情的真相，也不至于做出什么冲动的事。

聪明的黄蓉看穿小龙女的心意，于是顺势捏造了“南海神尼”这个不存在的人物。她说南海神尼乃佛门中的大圣，佛法与武功都深不可测，恶人遇到她是前世不修，好人遇到了，她老人家必有慈悲。只是她十六年才到中土一次，所以少有人知道她的大名。小龙女肯定是被她收作徒儿，带到南海去了。因此，她要杨过好好保重自己，十六年后，必能和小龙女重逢。

上述这段情节有一个重要的关键，那就是读者的角

色，读者不是站在杨过那一边，而是黄蓉这一边，因为读者知道这个世界上根本没有南海神尼这号人物，黄蓉说的是善意的谎言。从此，读者和黄蓉成了同谋者，守着同一个秘密。

表面上，黄蓉施了一个妙计，救了杨过；然而实际上，是小说家施了一个诡计，对读者展开了长达十六年的凌迟，因为从读者知道秘密的那一刻开始，折磨就开始了。

漫长的十六年，杨过只要默默等候时间的流逝就行了，但知道了秘密的读者却必须担心：如果秘密泄露了该怎么办？如果杨过永远忘不了小龙女该怎么办？如果……于是我们在担惊受怕中，被折磨了十六年。

十六年终于过去了，在杨过的等待，以及读者的揪心中来了。杨过重回断肠崖，满心欢喜地等小龙女出现。这时候读者的折磨加剧了，因为守了十六年的秘密就要被揭穿了，要被揭穿了，揭穿了……如果杨过知道这十六年来，他一直守护的不过是个可笑的谎言罢了，那他一定会承受不住而崩溃的，到时候一切又回到了原点。不，比原来更惨，以杨过刚烈的个性，除了悲伤之外，必然还夹杂着巨大的失落、愤恨，以及世界末日般

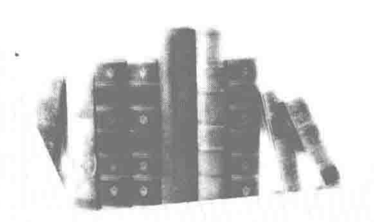
的疯狂……到时候杨过一定会从断肠崖上往下跳的，甚至玉石俱焚地大开杀戒，该怎么办？怎么办？谁来救救杨过……

有些秘密不能说，但有些秘密最好让你的读者知道，因为秘密会带来折磨，时间一拉长，折磨就成了凌迟。有了凌迟，就有了吸引目光的故事钩，届时读者只能揪着心，不停地翻到下一页，再下一页。

31.

|三的妙用|

两片吐司中间的牛肉



天还很暗，山、屋宇、河、田野都还蒙在雾里。

鸟儿没醒，鸡儿没叫。早啊，还很早呢。可父亲对儿子说："到时候了。"

——彭见明《那山那人那狗》



企业界有一种管理方法叫“三明治批评法”，也就是当你要指正对方的错误时，不要理直气壮地说出来，最好通过“先表扬，后批评，再表扬”三个步骤，一种类似三明治的迂回批评法，否则一旦引起对方反弹，再怎么一针见血的批评也没用。

换句话说，真正要讲的事只有一件，但为了达成某种效果，而使用不同的手段，反反复复讲好几遍，我称之为“三番两次”创作法。

“三番两次”这个词指的是多次、屡次的意思，不管从哪个角度看，都平凡不起眼，但到了优秀的小说家手里，它却变成了妙用无穷的创作技巧。

就我印象所及，最常使用三番两次技法的是《西游记》，以“孙悟空三戏金银角大王”为例。话说，唐僧师徒又遇到妖怪了，这次的妖怪叫金角、银角，法术中等，不过拥有一样非常厉害的宝贝：红葫芦。只要打开

瓶口朝地，大叫对方的名字，对方一应声，就会被吸进去。然后，只要贴上一张“太上老君急急如律令”的封条，不用一时三刻，对方就会化成一摊血水。

孙行者（孙悟空）从山神口中得知葫芦的厉害，于是故意把自己的姓名颠倒过来，假扮成孙行者的弟弟“者行孙”向妖怪叫阵，他心想世上根本没有者行孙这号人物，所以就算他应了声也不会怎样，没想到他一应声，立刻“咻——”的一声，被吸进葫芦里。原来，不管是真名还是假名，只要应了声，就会被吸进葫芦。

但孙行者，不只逃了出来，而且还把葫芦调包了。随后，他假扮成孙行者和者行孙的弟弟“行者孙”，手里还拿着正牌的葫芦向妖怪叫阵。他还瞎扯，自己手上的葫芦是对方葫芦的老公，妖怪当然不信。

于是两人对赌，不论谁叫，对方都得应。妖怪先叫，行者孙应了没事。妖怪吓坏了，还因此相信了孙猴子的鬼话，葫芦老婆怕葫芦老公。随后，换行者孙叫了，妖怪一应，就被吸进葫芦里了。

先是孙行者，然后是者行孙，最后是行者孙，三人为同一人，三番两次地戏弄妖怪，虽然情节近似，但每次的核心都不一样（一、听说葫芦的厉害；二、目睹

葫芦的厉害；三、转个弯，以其人之道还治其人之身），有效地把葫芦的神奇铺陈出来，同时也把孙猴子爱恶作剧的机灵本性，描绘得栩栩如生。

以上，我称之为“复沓”式的三番两次。另外还有一种“三明治”式的三番两次，以大陆小说家彭见明的《那山那人那狗》为例。

老邮差在山里送了半辈子的信，如今要退休了。退休的主因是经年累月的跋山涉水，把膝盖搞坏了（患了关节炎）。接替职务的是老邮差的儿子，邮路长达两百多里，山路崎岖，双腿是唯一的交通工具，来回至少得走上三天，所以老邮差的最后一次任务就是带着大黄狗，领着儿子实地走一遍。

一开始，两人讲不上一句话，因为山高路远，所以老邮差长年不在家，连儿子出生了，他都不知道。因此，老邮差和儿子极度不亲，所以简单来讲，这趟旅程就是父子俩相互理解的过程。

故事最后的场景发生在桥上，老邮差在桥的这一头，儿子在桥的那一头，大黄狗就在两人的中间。

陪儿子送完最后一次信，老邮差就退休了，但他的狗还硬朗着，还可以继续送信。于是老邮差叫大黄狗跟

儿子去送信，帮他带路，跟他做伴……就像这些年来，它一路陪着自己那样。

然而不管老邮差怎么温柔地抱着狗的颈根，像对小孩子一样对它说："跟他去吧，他需要你……"大黄狗就是不愿意跟儿子走，因为它认定的主人是老邮差。最后，老邮差一个转头，就径自往回走，狗也嗷嗷叫地跟在他身边往回走。

这是第一次。

走着走着，老邮差突然弯下腰，捡起地上的一根棍子，朝狗屁股抽去。大黄狗痛得汪汪叫，这才朝桥的那边奔去（注意！不是朝儿子的方向奔去，虽然两者的方向是一致的）。

这是第二次。

打了忠心耿耿的大黄狗，老邮差心底难受啊，他不舍地闭上眼睛，喉头哽咽。不久，他觉得膝盖骨的地方，有一股热气直扑，睁开眼睛一看，大黄狗又回来了，它正舔着老邮差的膝盖骨，主人受伤的地方。

老邮差俯下身，从口袋里掏出手帕，替狗擦去眼泪，喃喃地说："去吧！"

这是第三次。

三番两次之后，人与狗之间的情感已经来到满水位了（仅靠表面张力撑着），是该收的时候了，否则一不小心，水就会溢出来，变成滥情。

于是小说家不再啰唆，一句简短有力的结尾——于是，一支黄色的箭朝那绿色的梦里射去——就将小说结束。

黄色的箭是忠心的大黄狗，而绿色的梦是老邮差心心念念了大半辈子，而如今再也回不去的山林。

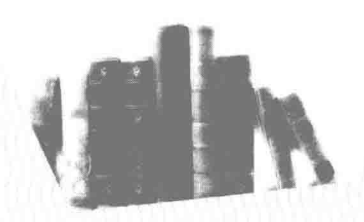
察觉到了吗？人狗之间的情感水位之所以能够迅速攀升，重点在“第二次”。一个不友善、不应该、不可能的打狗举动（情感的折返点），反而有效地凸显了老人与狗之间的情感，它才是两片吐司中间的牛肉，情感最丰厚的部位。



32.

|留白|

消失的时间



就像黑洞一样，如果时针逆时针走，分针顺时针走，那么一天中的哪个时段会从地球上消失?

——许荣哲《漂泊的湖》



我喜欢胡思乱想，例如下面这个问题：如果有一天，时针突然吃错药，开始倒着走（逆时针走），分针和秒针还是正常的顺时针走。那么一天之中，有哪个时段会从这个地球上消失？

上面这个问题的核心在于："时间有没有可能因为某个意外，而突然消失？"如果有，会是在什么样的状况下？当下，我所能想到最接近的答案是：当时针、分针和秒针重叠在一块儿的时候，例如十二点整。正是这样的想法，激发了我写出长篇小说《漂泊的湖》里的一个重要桥段"谁杀了哈勇"，故事梗概如下：

"9 · 21"大地震前夕，7 岁的小男孩哈志远偷偷拟了一份"杀人名单"，名单上只有一个名字：他的爸爸"哈勇"，他最憎恨的人。本来，这不过是无知孩童的恶作剧，没什么大不了的，但问题是它"成真"了，哈勇被杀了。

谁杀了哈勇？

“9 · 21”大地震当晚，哈勇醉得不省人事，他的妻子做了一个痛苦的决定，她高高举起尖刀，决定杀了眼前这个让她痛不欲生的无赖丈夫，但老天爷分不清是悲悯，还是玩笑，居然在这个时候突然打了一个大喷嚏，于是大地震发生了。一阵天摇地动之后，灿亮的世界闪了几下，魔术一般，一块黑布铺天盖地落了下来。

所有的事情都在黑暗中完成了，当黑布再度掀开时，哈勇死了（因为大地震，时针突然倒着走，于是某个重要的时刻真的从这个世界上消失了）。

问题来了，谁杀了哈勇？

（1）大地震

（2）妻子

（3）儿子

每个人的选择都和他所知道的多寡有关。

小说世界里的人物选择了（1）因为他们知道的最少，所以无条件相信哈勇妻子的话：他是被地震压死的。

至于一般读者，在阅读的过程中，探知了部分真相，所以同时选择了（1）和（2）。不过深谙“黑暗之

心”操作法则的世故读者，在选择（1）和（2）的同时，会以一种“你骗不了我”的狡猾笑容，刻意将重心挪到（2）身上，因为他们知道唯有妻子的嫌疑远大于地震时，痛苦、折磨，以及深度，才会彼此深化。

但别忘了，小说的叙事者是7岁小男孩，哈勇的儿子，他的选项才是最重要的。对小男孩而言，他误踩进一个命定的时刻，公元1999年9月21日凌晨1点47分12秒，时针、分针和秒针，因缘际会地重叠在一块儿。

于是（1）、（2）、（3）都成了凶手。

然而随着年龄的增长，三者居然不可思议地板块位移起来。一开始，（1）大于其他，因为小男孩相信母亲的话，父亲是被大地震压死的，这时小男孩的痛是丧父之痛。

慢慢地，（2）追了上来，大地震当晚，母亲高高举起尖刀的那一幕，在未来的日子里，不断地拍打小男孩的肩膀，早熟的他背过脸去不敢面对，因为他明白这是一个不能说的秘密，于是痛苦加剧了，因为死者是父亲，凶手是母亲，而自己是同谋者。

然而七年过去了，时间来到了小说的当下，小男孩

已经长成14岁的少年，他越来越相信（3）才是正解，因为如今的他，在一连串的伪善与利己交互作用下，他不只继承了“哈勇”这个名字，而且越长越像哈勇，如今14岁的他几乎已经完全取代了哈勇这个人。对少年而言，他越来越相信这不是一个简单的失父或杀夫的故事，而是一个怪物用意志力杀死自己的父亲，然后慢慢取代父亲的恐怖故事。

“唯有知道最多秘密的人的答案才有意义，其他人的答案一点意义都没有。所以少浪费时间了，快告诉我们哈勇妻子的选项吧！”一脸聪明相的读者说。

没错，知道最多内幕的人是哈勇的妻子，但很遗憾的，她必须永远闭上嘴巴，选择“留白”。为什么？我们把两种可能都列出来，你就明白了。

一、妻子杀了哈勇，却把罪恶推给了地震。所以绝对不能说，因为妻子有罪。

二、地震杀了哈勇，妻子只是见死不救。所以……一样不能说，因为一旦说出口，小男孩的痛苦就失去了动能，永远停留在（1）的丧父之痛，哈勇是被地震压死的，和母亲无关，更和小男孩自己无关。届时，原本充满心理深度的小说将彻底崩毁。

懂了吧，不管事实的真相是哪一个，都不能说出口，因为一旦有了正确解答之后，小说必然往下坠落。届时，小说里日日夜夜折磨叙事者（小男孩）、困惑读者的谜团全部都会烟消云散，故事瞬间简化成一副手镣脚铐，谁犯了错，谁就关进大牢接受惩罚，没什么好说的。

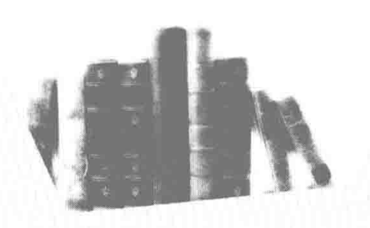
当故事决定不再折磨它的读者时，就完完全全失去了魔力。失去魔力的故事，将退化成一则极小而明确的结案报告，纯粹就只是天理昭彰、报应不爽罢了，它将永远无缘变成一部无边无际的文学作品。



33.

|附会杀人|

用恐怖的传说来装饰尸体



对于一个从事科学工作的人来说，最怕在大众面前表现出他似乎相信流传着的传说故事。

——阿瑟·柯南·道尔《巴斯克维尔的猎犬》



福尔摩斯探案时，有一句话常挂在嘴边："朋友啊，千万别把'不可能'和'不太可能'混为一谈。"

什么是不可能？什么又是不太可能？这两者的差别是什么？

按字面上的意思，不可能就是完完全全一点发生的机会都没有；而不太可能指的是概率极低，但还是有可能发生，例如被闪电击中，或中了49选6的大乐透头彩（中奖概率1/13983816）。

不可能和不太可能之所以难以区别，主要是因为它们常常只有一线之隔，下面我们就以福尔摩斯探案的小说为例。

这一天，福尔摩斯遇到了一件棘手的案子，因为凶手不是一个人，而是一只狗，不是家有恶犬的那种狗，而是一只流传了好几百年的魔犬——巴斯克维尔猎犬。下面是巴斯克维尔猎犬的传说，请读者猜一猜，这次福尔摩

斯遇到的是“不可能”，还是“不太可能”的案件？

数百年前，巴斯克维尔庄园出了一个大坏蛋，名叫雨果，他的个性狂妄自大、凶狠残暴。有一次，因为垂涎庄园附近某位少女的姿色，于是趁少女的父兄出门时，和几个流氓朋友把少女掳回家，关在庄园的小阁楼里。之后，雨果便和他的朋友在楼下饮酒作乐，直到深夜才带着浓浓的酒意，不怀好意地爬上阁楼。

没想到，门一打开，雨果发现少女早就沿着窗口的藤蔓爬了下去，逃回家了。少女的家距离庄园大约9英里，中途得经过一处沼泽。这时，恼羞成怒的雨果立刻骑着快马，带着一群龇牙咧嘴的猎犬去追少女。

随后，雨果的酒肉朋友也骑着马跟了上去。当他们来到沼泽的时候，却赫然发现少女已经死了（死于巨大的惊恐和疲惫），雨果也死了，尸体就在少女附近。然而真正令人毛骨悚然、魂飞魄散的，不是少女和雨果的尸体，而是沼泽里有一只大得吓人、全身冒着熊熊烈火、魔鬼似的黑色猎犬正张着血盆大口，撕咬雨果的喉咙。看见这一幕的三个人，一个当场吓死，另外两个成了疯子。

从此以后，再也没有人敢在夜里穿过沼泽。但恶灵

的种子已经种下了，这个遭到诅咒的家族每隔一段时间就会有人死于不可思议的意外，据说每个死者都目睹了那只传说中的幽灵犬。

福尔摩斯咬着烟斗，听完幽灵犬的传说之后，背靠在椅子上，两手指尖顶着指尖，气定神闲地说："这是一件'不可能'的案子，凶手绝不可能是什么幽灵犬，而是一个自以为聪明的家伙。"

猜中了吗？像这一类穿凿附会，利用传说（或童谣）来故布疑阵的杀人手法，又叫"附会杀人"。表面上看起来，附会杀人是凶手的诡计，但我却常常觉得这其实是作者的阴谋，因为它的好处实在太多了，除了可以把故事张力拉到伤脑筋（脑血管破裂）之外，也可以误导一些笨侦探（或读者）的办案方向。

正因为如此，所以几乎每个推理小说家都用过相同的手法，写过类似的小说，除了上述阿瑟·柯南·道尔的《巴斯克维尔的猎犬》之外，最有名的当属谋杀天后阿加莎·克里斯蒂的《无人生还》。

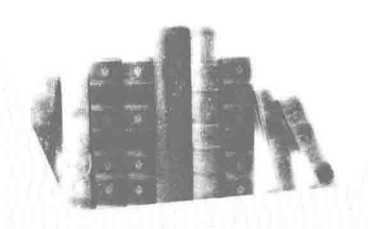
用鲜血来装饰尸体实在太老套了，用恐怖的传说来装饰尸体，才能带给读者无边无际的想象。在阅读的世界里，恐怖从来不是看见的，而是想象而来的。



34.

|因果|

有各种可能性的小说



长大以后读了那歌词，觉得好失望啊。

只不过是关于墨西哥的歌嘛。我觉得国境之南应该有更不得了的东西呀。

——村上春树《国境以南太阳以西》



在戏剧节目里，我们常常听到“杀父之仇不共戴天”或者“乱我兄弟者，必杀之”这一类的话。这类话有一个共同的特色，那就是因果关系无比的清晰——A重重伤害了B，所以B（或其子女、兄弟）必须使尽全力向A（或其子女、兄弟）讨回来。

但有一种小说，它想讲的刚好跟上面的例子完全相反。甲人做了乙事，但动机不明，目的也不明，也就是甲人与乙事之间的因果关系，无比的暧昧，令人费解。

举日本小说家村上春树《国境以南太阳以西》为例，小说里提到有一种病叫“西伯利亚歇斯底里”，那是住在西伯利亚的农夫会得的病。独自一人住在西伯利亚的农夫，每天耕着田。太阳从东方升起，他就到田里工作；太阳升到头顶，就停下工作吃午饭；太阳沉入西方就回家睡觉。突然有一天，农夫体内的某个东西忽然啪的一声断掉死去了。于是他把锄头丢了，着了魔似

的，一连好几天不吃不喝，朝着太阳之西走去，最后倒在地上，死了。

活得好好的农夫为什么要抛弃一切，朝不明不白的“太阳之西”走去？他体内究竟是什么东西忽然“啪的一声断掉死去”？

“忽然啪的一声断掉死去”→动机不明；“太阳之西”→目的不明。

如果我们把“杀父之仇不共戴天”之间的因果相关系数定为“1”，那么“西伯利亚歇斯底里”之间的因果相关系数大概就是“0”了。

跟大家分享一篇因果相关系数大约为“0.3”的小说《离家少年》，故事如下：一个十六岁的少年，因为父亲早死，所以年纪轻轻就挑起家里的生计重担。有一天，少年工作的工厂突然出了一点状况，所以少年得以提早一个小时回家。提早回家的少年，看见屋子里的母亲正在做晚饭，她背上的婴儿哭个不停，地上的弟弟妹妹打成一团，母亲没空管教一屋子的孩子，只好任由他们大声哭闹。没有人知道少年回来了，少年这时完全不想进屋去，所以就一个人静静地坐在屋前的台阶，愣愣地望着屋前一条弯弯曲曲不知通往何处的小路，以及路

的尽头之上的夕阳。再过半小时，太阳就要下山了，天色已经一点一滴地开始变暗了。望着屋前弯弯曲曲的小路，看看即将西沉的夕阳，少年的背后依旧是日复一日母亲身上永远挥之不去的难闻的油烟味，以及似乎永远停不下来的弟弟妹妹吵闹、哭泣声。看着看着，少年突然站了起来，头也不回地朝着即将落下的夕阳走去。从此，少年再也没有回来过。

《离家少年》是我个人非常喜欢的一篇小说，但我完全不知道作者是谁，虽然我曾多次试着寻找这篇小说的出处，但终究徒劳。所以，我有时会阿 Q 式地把它当成我潜意识里自己创造出来的小说。

我之所以如此喜欢这篇小说，是因为作者巧妙地设计了一个“空白”的动机和目的地（离开的动机→身后嘈杂的一切”→象征了□□；前往的目的地→“即将消失的夕阳”→象征了□□），好让每个读者都能依照自己的生命经验，填入只有读者自己知道，并且满意得不得了的答案。

我自己的答案是——少年身后那些恼人的声音是好的，是对的，是作为一个好人必须默默忍受、承担的，但他累了、倦了，他希望过的是充满可能性的人生，于

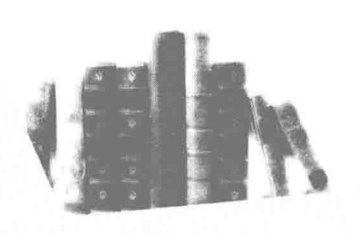
是他选择了离开（抛弃家人）。从此，他就由世俗的善转为恶了……

正因为《离家少年》这篇小说的因果关系微弱，所以读者才有机会坐上机长的位置，当起故事的驾驶员，将小说的机头往上拉起，想象各式各样的可能性。

35.

|黑暗之心|

一切都是罗生门



不是你死，就是我丈夫死，你们其中必须要有一人死掉。

让两个男人同时看着我受羞辱是比死更痛苦的事。

——芥川龙之介《竹林中》



如果你够无聊，可以坐在电视机前统计一下，我们的电视新闻里，一天可以出现几桩“罗生门”。

根据“教育部”国语辞典的解释：罗生门是用来比喻对同一件事，因立场不同而说出不同的事实。例如：“警方说是单独行动，宪兵说曾知会辖区，各说各话，演成罗生门。”

所以我们可以从主播脱口而出“罗生门”的次数，大胆推测出这个世界目前有多混乱。

但究竟“罗生门”这个词是怎么来的？原始意义为何？

罗生门这个词出自日本作家芥川龙之介的短篇小说《罗生门》（日本平安时代，京都中央大道——朱雀大路的南端正门）。后来日本导演黑泽明，将芥川的两部小说《罗生门》和《竹林中》糅合起来，改编成电影《罗生门》。

随着电影荣获威尼斯影展金狮奖以及奥斯卡最佳外语片，“罗生门”的从此声名大噪。

基本上，电影《罗生门》= 小说《罗生门》+《竹林中》。然而电影的主要故事架构其实是《竹林中》，所以我们可以简约地说：电影《罗生门》= 小说《竹林中》。

所以要彻底了解“罗生门”，非得从小说《竹林中》下手不可。

小说《竹林中》讲了一个非常离奇的故事：

竹丛中发生了一起凶杀案，死者是一名武士。检察官找来七名嫌疑人问案，包括发现尸体的樵夫、当天见过死者的僧侣、捉到嫌疑犯的捕快、武士的岳母、盗贼多襄丸、武士的老婆、武士附身的女巫。

从上述七个人的供词（主要关键供词在盗贼、武妻、武士三人身上），可以拼凑出如下的面貌：武士夫妻路过山林，盗贼多襄丸见色起意，于是编了一个理由（山里藏着宝藏）把武士骗到竹丛中，然后将其制服，绑在树下，继而在武士面前玷污了他的老婆……

到这个地方为止，大抵没什么问题，然而后半部的供词却是疑点重重，最大的疑点在于三个人居然都抢着

说是自己杀死了武士。

盗贼说自己是在英勇的决斗中（赢的人可以带走武妻）杀死了武士，武妻则说是因为不堪受辱而想寻短（先杀丈夫再自杀，但最后自杀没成功），武士则说是因为妻子最后决定跟盗贼在一起而悲伤地自杀。

事实的真相究竟为何？小说直到最后都没有告诉读者，读者得抽丝剥茧，自己去找出来。

有一种看似合理的说法是"陈述者，贬人褒己，去其利害关系，真相大白"，但真的是这样吗？有一部分说得通，然而有一部分却说不通。通的部分是盗贼把自己形容得英勇善斗、武妻说自己是贞洁烈女、武士则说自己是悲壮牺牲，三个人统统是"说自己的好话"。不通的部分是为何人人都抢着说自己是杀人凶手？这有什么好处吗？以当时的法令，杀人者可是得偿命的啊！

难道他们都不想活了？还是有什么东西比性命更重要？

为了便于说明，且让我们插入一个姑且叫作"小偷与变态"的故事。故事是这样的，男子为了给女友惊喜，于是在女友生日那天买了蛋糕闯进女友家。男子在女友房间乱逛，最后随手捡起女友堆在墙角待洗的内裤

闻呀闻的。这时女友正巧回来了，男子一时心虚，连同手上的内裤躲进衣橱里。女友回到家，发现不对劲，于是不动声色报了警。警察一到，一脚踢开衣橱，男子头戴女友内裤滚了出来。正当警察要把男子带回警局时，女友察觉异样，一把拦下警察："等等，他……好像是我的……"没想到男子听了，立刻抢在女友之前，大叫："别听她的，我是小偷，快把我送进警局。"

小偷有罪，变态无罪（顶多被训斥，因为两人是情侣），但男子为何选择"有罪"？原因很简单，因为他不愿在女友面前落下变态之名。此时此刻，在他心中"名誉比责罚更重要"。

喔，喔，关键字出来了。

现在，让我们重返《竹林中》：自称"英勇决斗"的盗贼，其实是"以卑鄙的手段取胜"。自称"贞洁烈女"的武妻，其实是"不甘两边受辱，于是挑拨盗贼和丈夫决斗"。自称"悲壮牺牲"的武士，其实是"瞧不起被强暴的妻子"。

武士等三人当然不可能说自己"手段卑鄙、挑拨离间、瞧不起人"，但小说还是呈现出来了，只是它们藏在别人的话语里，你得抽丝剥茧，才能把它们一个一个

揪出来。

为了让人相信“英勇决斗、贞洁烈女、悲壮牺牲”这些根本没发生过的事，于是武士等三人纷纷拿出最珍贵的东西（自己的性命）来作为赌注。一如我们常听到的誓言：“如果我贪污，全家死光光。”

“扭曲的名誉大于现实的责罚”，这正是芥川龙之介小说《竹林中》的关键核心。如果现实感太强的读者无法体会这种扭曲的心理状态的话，可以想一想为什么常常有人会为了流言而自杀（不甘名誉受损）。如果你还是难以理解，可以去看电影《罗生门》，导演黑泽明不只看出来了，而且还把它表现得淋漓尽致。

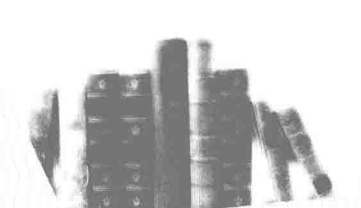
我常用《竹林中》这篇小说和学生玩一个叫“黑暗之心”的游戏，如果学生彻头彻尾地认定“活着是王道”，没有什么事比活着更重要的话，那么他大概是不适合从事小说创作的，因为他完完全全没有黑暗之心。



36.

|黑暗之心|

看不见的第三个河岸



在雨下得特别厉害而持久时，倒是有一些愚昧的讲法，说我父亲聪明如诺亚，因为预知有一水灾将来临，所以已建好了一艘应变的船。

——罗沙《第三个河岸》



在“因果”那一堂课里，我们曾提及“不可能”和“不太可能”之间的区别，这次我们直接以小说来讲解这两者之间的差异，首先是“不太可能”的小说。

“不太可能”是用来对比“不可能”，但单独讲这个词时，比较精准的说法应该是“不可思议”。

所谓“不可思议”，根据“教育部”国语辞典的解释是：“无法想象，难以理解。含有神秘奥妙，出乎常情之意。”

下面，我们就来讲一个“神秘、出乎常情”的小说《第三个河岸》：

主角是一名少年，我们姑且称之为K。某天，K的父亲突然买了一艘船，随后一个人划着船，来到河的中央，从此不回家了。没有人知道K的父亲为什么这么做，有人认为他疯了，有人认为他像诺亚一样，预知了什么，但终究没有任何说法得到证实。就这样，K的父

亲在河的中央一待就是数十年，时间久到全家都搬走了，只剩下已变成中年的K依旧住在原来的地方，守着他的父亲。

有一天，K做了一个重大的决定，他对着河的中央大叫："父亲，你在那儿待得够久了。你已经老了，回来，换我替你待在那儿。就是现在，我要上那条船，我要替换你。"一开始，K非常激动，然而当他看见父亲真的朝他而来时，他的心情转而震颤不已，并且吓得逃走了。之后，再也没人看过K的父亲，他从这个世界上消失了。

关于情节的部分，可以说的，我都已经说完了，只剩下小说结尾处，K的一段内心独白。乍看之下，一点也不重要，实际上却提供了一些非常重要的线索，引述如下：

在这一次挫败之后……我只是一个不该存在的个体，一个必须要保持缄默的人。我知道为时已晚。我必须要留在沙漠里抹拭我的存在，而且尽力缩减我生命的长度，但是当死亡来临的时候，我还是希望他们能将我带去……

故事全部说完了，你一定觉得莫名其妙吧，这个故

事到底传达了什么啊？

有人是这样解读的：超现实的情境，卡夫卡式的人物，通过河上漂流的父亲，岸上呼喊守望的儿子，传递出人类孤寂和疏离的讯息。（陈黎语）

也有人是这样理解的：这是在写许多父亲与家庭之间的关系，那种被家庭束缚，又百般无法将自己整合进家庭的窘境，是一篇带有寓意的魔幻写实小说。（宋泽莱语）

作为一个读者，这样的说法或许已经够了，但作为一个创作者，你最好知道得更多、更深入，所以我们必须追问下去：小说为什么叫“第三个河岸”（或“河的第三岸”）？一条河不是只有两岸吗？那个看不见的第三岸究竟在哪里？

再继续追问下去：小说结尾处，儿子的内心独白为何特别提到“沙漠”——我必须要留在沙漠里抹拭我的存在。

其中，最令人疑惑的莫过于父亲莫名其妙地买了一艘船，然后把自己放逐到河中间。

聪明的读者，你的脑海里开始浮现一点什么了吗？

有时候，当你从某人身上寻不着任何答案时，那么

请把视线移开，到他的周遭看一看、找一找，是否有那么一个相似的人存在？如果有的话，答案很可能就藏在这个人身上。

首先，我们将父亲与儿子各自“出乎常情”的事件详列如下：

一、父亲因为○○，所以自我放逐到河里。

二、儿子因为背叛了父亲，所以□□。

然后，利用自序里提及的“比例式”(1 ∶ 2=3 ∶ 6)，得到如下的关系式：

父亲：○○：自我放逐到河里 = 儿子：背叛了父亲：□□

看出来了吗？父亲“过去”的○○密码藏在儿子身上，而儿子“未来”的□□密码藏在父亲身上。虽然作者没有告诉我们，父亲为何自我放逐到河流中间，但所有我们应该知道的事，作者一件也没漏，只不过他让它发生在儿子身上。

懂了吗？因为父亲和儿子一样，在人生的某个重要时刻，犯了一个可怕的“恶”，虽然这个恶在法律上无罪，而且没有第三个人知道，但他们永远无法原谅自己。

此后，那个恶会一次又一次地回头来找他们。大部分的时候，他们会说服自己“那不是罪，而是人性的弱点”，但在某些神秘的时刻，他们会低下头，伸出双手，放弃抵抗。

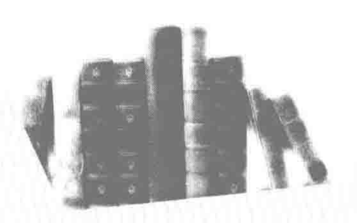
于是，父亲自我放逐到河流中间。至于儿子，他已经许诺给“沙漠”了，只不过那个神秘的时刻目前还没到。



37.

|黑暗之心|

完全不可能的孔雀



杀孔雀，是人类所有犯罪企图中最自然的意图。

那不是撕裂，而是把“美与毁灭”肉感地结合。

——三岛由纪夫《孔雀》



上回，我们讨论了“不大可能”的小说；这回，我们讨论的是“不可能”的小说。所谓“不可能”，就字面上的意思是：连被闪电击中、中大乐透，这样微乎其微的概率都没有！

下面，我们就来看一篇完全不可能，但却发生了的怪异小说——三岛由纪夫《孔雀》：

动物园里的孔雀一夜之间全被杀了，警察怀疑凶手是非常喜欢孔雀的富冈。警察到富冈家搜查，结果无功而返。不过警察却意外发现一件有趣的小事——富冈家墙上挂了一幅美少年的照片，那是现年 45 岁，看起来又老又丑的富冈 17 岁时拍的照片。

不久，警察第二次到富冈家，不过这次是来道歉的。警察说动物园里的孔雀是被自己吓死的，因为孔雀生性胆小，一有外敌入侵就会吓得乱叫乱撞，最后肺脏破裂出血而死。富冈听了以后完全无法置信，他要警察

带他去探个究竟。

夜里，警察和富冈埋伏在孔雀笼外，突然远远地传来一阵狗叫声，随即孔雀乱叫乱跳起了一阵骚动。警察说："没骗你吧，孔雀的确是被自己吓死的！"富冈摇摇头说："别这么快下结论，野狗后面还有一个人。"月光下，野狗背后站了一个人，那个人是……少年富冈，墙上的17岁美少年。

"怎么可能？两个富冈？"

没什么好惊讶的，我一开始就说过了，这是一篇不可能发生，但却发生了的怪异小说。

事实上，前面的故事大纲里漏了一些看似不重要，但实际上非常关键的内容。在得知孔雀集体死亡之后，富冈整天沉浸在一种酩酊的状态里，脑子里想的全部都是：孔雀是一种天生没有意义，纯粹就只是美丽的鸟。因此不论养再多的牛、马、或者金丝雀，都比不上养孔雀豪奢。然而孔雀的被杀害，又比它生存着、被饲养着更豪奢。

最后富冈得到一个结论：孔雀唯有被杀才得以完成……杀孔雀是人类所有犯罪企图中最自然的。因为那不是撕裂，而是把"美与毁灭"肉感地结合。这样想

着，富冈已认为那或许是自己在梦中所犯的罪。

现在读者应该知道的，全都知道了。那么让我们回到一开始的问题："为什么完全不可能发生的事，却发生了？"下面，有三种可能：

一、富冈说谎：墙上的17岁少年不是富冈年轻的时候，而是确有其人。

二、这是一篇灵异小说：在那个未知的世界里，什么事都有可能发生。

三、这是一篇三岛由纪夫小说。

从现实的逻辑来看，选项一或选项二都说得通，但从文学的角度来看，这两个选项都会把《孔雀》推向不入流的小说。

唯有选项三，这个乍看像废话、无厘头的答案，才能把《孔雀》推向文学艺术的圣堂。

没错，一切都是因为三岛由纪夫。阅读小说的时候，有时候必须把作者本人也加进去一起讨论。

45岁就切腹自杀的日本作家三岛由纪夫，一生醉心于日本的武士道精神，他认为所有的人、事物都应该像樱花一样，在最美好的时刻凋谢。也就是在三岛的心里，他认为"美大于一切的存在"，因为美，所有的一

切都可以被牺牲。

正因为如此，45 岁（多么巧合的年纪啊！）就又老又丑的富冈，才会有那么巨大的能量，超越了现实的逻辑，把生命中最美好的时刻召唤出来，亲自动手去执行杀孔雀这件豪奢的事。

最后，让我们再来复习一遍富冈（其实就是三岛由纪夫）的话：那不是撕裂，而是把“美与毁灭”肉感地结合。

一种注目

寻找小说的黑暗之心　文 / 黄崇凯

> 理论的世界非我所属。这里的文字是一个实践者的反思。每个小说家的作品都隐含他对于小说历史的某种看法，隐含着小说家对于小说是什么的某种看法。我所做的，就是让这个小说理念说话，这也是我的小说固有的理念。
>
> ——米兰·昆德拉《小说的艺术》

"小说如何可能？"始终是一个既基础又耐人寻味的问题。在许荣哲这本《小说课 I：折磨读者的秘密》里，我们可以见到诸多小说文本与其作者相互渗透的案例分析。通过拆解小说写作手法的各种技艺，他尚且在

这些技艺解密的架构上，试图去逼近、抵达或揭露小说书写技巧之外的事。

但什么是小说书写技巧之外的事？这里要暂停下来先问一下——当一个小说家开始试图阐述他的创作理念、手段乃至于珍藏秘籍诀窍时，这意味着什么——他必然是个累积相当创作资历且他的作品或阅读版图足够成为展示创作意念和技术的图书馆或兵工厂。此外，此小说秘籍必然也会传达一项信息——小说技术不怕人学不怕人偷——这就有种公然开起拳脚武术馆，请人来试试拳脚功夫的意思了。

1998 年至 2000 年间，小说家张大春陆续出版两卷本《小说稗类》，这大约是台湾小说家截至目前最完整也被谈论最多的小说技艺专论之书。张大春凭借其过人的知识纵深和写作经验，娴熟而华丽地展演一项项围绕着小说及其书写技艺的论述。十年下来，这本书经合并再版（并出版简体字版面向中国大陆读者），很可能依然是前辈、同辈及后辈小说家中对小说表达过最多意见的。身兼小说及评论双能的黄锦树曾扼要提出张大春此书的两个要点：一是对中国传统小说的超高度敬意，二是对小说纯粹性的强调。而黄锦树对《小说稗类》的论

断，其实颇值得借来讨论许荣哲《小说课I》一书。

相较于张大春的《小说稗类》，许荣哲当然没有在他的《小说课I》标题里大玩“稗类”与“败类”的谐音戏说游戏——也没有一套他对于现代中文小说创作史的完整论述——他也几乎不谈中国晚清以前的小说传统（甚至他的举例多数是外国短篇小说）。然而，副标题“折磨读者的秘密”似乎早已明白点出许荣哲真正在意的是“小说如何书写”的技艺问题。这里反扣到黄锦树对《小说稗类》的重要论断！张大春对于小说纯粹性的强调，主要来自于对台湾文学评论市场和文学生产相互喂养的高度不耐。因此张大春在《小说稗类》里最常讲述的，即是以行家对同行工匠技艺式的纯技术分析。没想到十年前张大春大声疾呼的理念，如今看来却是由许荣哲意外补完小说技法的“后四十回”。也因此这本非学院式文学论述口吻的《小说课I》看上去虽容易入口，本质却更靠近于讲述小说工艺的实战手册。

故此，许荣哲的《小说课I》可以说是相当工匠式地探讨小说书写技巧如何通过37个主题拆解超过37篇小说范例，一一将之剖析并借以作为锻炼书写技艺的试金石。

但许荣哲绝不仅是个技术高超的工匠。如果知道许荣哲在他的理工研究生时代，曾写过一部题目极有诗意的“灰色模糊动态规划于水库即时操作之应用”论文，或许可稍见端倪。这么长且拗口的题目里，“灰色”、“模糊”、“动态规划”全部都是数据“理论”。这说明了许荣哲为什么擅长从极其理性的逻辑分析切入，然后达至某种感性而诗意的小说的“黑暗之心”。了不起的小说家米兰·昆德拉在《小说的艺术》开宗明义说：“理论的世界非我所属。这里的文字是一个实践者的反思。”而许荣哲可能更要说，所谓的“理论”到了小说家手中将会被感性地融入小说的绚烂幻术，就像方糖加进咖啡，再也无法固态或硬块般地存在着。因此通过这些包含基本功在内的技艺训练内容，他真正意图探求的其实是暗藏在小说内里的“黑暗之心”。

他在“因果”这堂课里这么说：

甲人做了乙事，但动机不明，目的也不明，也就是甲人与乙事之间的因果关系，无比的暧昧，费人猜疑。

接着他举日本小说家村上春树《国境以南太阳以西》为例。这部小说提到住在西伯利亚的农夫会得某种“西伯利亚歇斯底里”怪病，导致农夫莫名地往太阳之

西走去，直到倒下死去。许荣哲问：

活得好好的农夫为什么要抛弃一切，朝不明不白的“太阳之西”走去？他体内究竟是什么东西忽然“啪的一声断掉死去”？

这个无以名状的暗藏在农夫体内的“内心景观”究竟是什么？又是什么使得原本清晰可见的因果关系变得灰色、模糊起来？

在失去因果关系的情况下，看看许荣哲如何解析日本作家芥川龙之介的短篇小说《竹林中》。小说前半段有个武士被杀害，后半段则是所有相关人士的供词，疑点重重且相互矛盾。他说：

有一种看似合理的说法是“陈述者，贬人褒己，去其利害关系，真相大白”，真的是这样吗？有一部分说得通，然而有一部分却说不通。

这时候的许荣哲，看上去是讲述小说技法的理性模样，却又不满足于上述“合理”的解释。他进一步继续逼问“难道他们都不想活了？还是有什么东西比性命更重要？”——而他的解读是：因为对这些小说人物而言，“扭曲的名誉比现实的责罚更重要，也就是名誉大于性命。”于是小说人物们不能说出口的秘密“黑暗之心”

就一一展现出来了。

再来看看他如何拆解三岛由纪夫的短篇小说《孔雀》。这篇小说的梗概是动物园的孔雀一夜之间全被杀了。警察怀疑凶手是45岁且长相丑陋的富冈。但警察注意到富冈家中挂着自己17岁时仍是俊美少年的照片。后来警察再次拜访富冈，道歉说孔雀是极为胆小的生物，很容易受到惊吓暴毙。富冈听了无法置信，要求警察带他去探个究竟。没想到他们最后看见引起孔雀一阵骚动的，竟是野狗和17岁的美少年富冈……许荣哲说："这是一篇不可能发生，却发生了的怪异小说。"他猜测有三种可能：

一、富冈说谎：墙上的17岁少年不是富冈年轻的时候，而是确有其人。

二、这是一篇灵异小说：在那个未知的世界里，什么事都有可能发生。

三、这是一篇三岛由纪夫小说。

前两种可能性将会让这篇小说变得不值得讨论，但第三种可能性却使这篇小说奇异地产生特殊意义。小说中的富冈在警察首次拜访后，整天沉浸在想象孔雀全部一夜暴毙是多么豪奢而美丽的景象。他甚至认为那不是

撕裂，而是“美与毁灭”肉感地结合。因此许荣哲说：“在三岛的心里，他认为‘美大于一切的存在’，因为美，所有的一切都可以被牺牲。”

其实这两个案例分析都指向本书的一个共同核心概念：小说的“黑暗之心”。尽管许荣哲的这本书看似几乎只谈小说阅读及书写技巧的培养练习，这些技艺最终依然要服从或帮助于寻找、制造和抵达小说的“黑暗之心”——那动机不明的、暧昧不清的、影影绰绰的、无可名状的“什么”。这是大多数小说作者不会说，也不见得能说出来的。（值得注意的是，两个案例的作者芥川和三岛最终都走向自杀之路，是否也暗示着“黑暗之心”很可能必须要以燃烧个人生命的方式去换取？）

小说可以开往各种可能，然而在小说的众多可能性里，许荣哲特别强调如何准确抓住那条通往“黑暗之心”的线索，而不被其他太容易立即联结到“合理”的选项所干扰。这里又再次证明许荣哲的小说家身份并不那么依赖着过往小说论述传统，他并不那么重视评论市场与文学生产之间的相互关联，他更重视的是小说家在创作过程中是否能创造出自身完足的深刻核心，那小说的“黑暗之心”。

回到“小说如何可能？”的问题上来，小说当然藏着众多可能，有些是“合理”的可能，有些是疑点重重的可能，有些是漏洞百出的可能。然而当我们面对那些迷雾笼罩的不朽小说杰作时，唯有捕捉到暗藏其中的“黑暗之心”，那么小说才可能被洞穿、被理解，尽管它看上去是多么的不可能。





ISBN 978-7-5086-5666-3

定价：38.00元